



000



البيان - ٤ -

وخاصة القرآن الكريم ، وكانت مواطن الثقافة تتواجد في مناطق الحضارة في العراق وشمال الجزيرة وساحل الخليج العربي ، وفي اليمن ، وفي البلقاء من ديار الشام وشيء من البادية . وهؤلاء الكتاب لم يكونوا يحسنون من الكتابة إلا معرفة الحروف ورسمها ، ونقش صور الحروف ، ورقش الكلمات فمن تكن عندهم من ذلك قالوا : إنه عالم بالكتابة ، ولا يفاضلون بين كاتب وكاتب إلا بحسن الخط ، وحاله ، واستقامة السطور ، ولكن ما كاد الزمن يدور ، والحياة تتطور حتى أصبحت الكتابة تحتل المرتبة الأولى من المراتب الهامة وتستأثر بالصدارة لفرط أهميتها في حياتهم السياسية ، والعسكرية والاجتماعية ، والعلمية ، والدينية ، وأصبح الكتاب الذين تتوفر فيهم المادة العلمية والقوة البلاغية ، القابضين على ناصية الأدب أو الحائزين منه على نصيب مرموق فقبضوا على صولجان الصولة وتربعوا في قصور الدولة وجالوا في كل الميادين كعبدالله بن المقفع ، وعبد الحميد الكاتب ، وابن مقلة ، والزيات ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، والبدیع الهمداني ، وقابوس بن وشمكير ، وأبي بكر الخوارزمي ، وأبي اسحاق . وغيرهم من جهابذة الكتاب الذين ارتفعوا بالأدب إلى الأوج ، ورفعوا مناره عاليا ، فصار كثير منهم وزراء الدولة وعيونها ، وإليهم الإشارة بالبنان في تصريف شؤونها وتدير أمورها ، ولذلك قال الشاعر :

لك القلم الأعلى الذي بشيئاته تصاب من الأمر الكلى والمفاصل
إذا ما امتطى الخمس اللطاف وأفرغت عليه شعاب الفكر وهي حوافل
أطاعته أطراف القنا وتقوضت لنجواه تقويض الخيام الجحافل
والعجيب في الأمر أن الشعر على جلاله في نفوس العرب لم يبلغ بالشعراء المفلقين ما بلغت الكتابة بالكتاب المجيدين .

الخطابة

أما الخطابة فيختلف مفهومها عن مفهوم الكتابة . فهي صناعة أكابرهم ، وأمرائهم ، وساداتهم ، وخلفائهم ، وذوي المكانة فيهم ، وأصحاب الأقدار عندهم ، ويشترطون فيها اختيار الألفاظ وفصاحتها ، وبلاغة المعنى ، ورشاقة

الأسلوب ، ومثانة السبك ، وقوة التركيب ، وإشراق الديباجة وإصابة المقصد ، والإحاطة بالموضوع ، وحبك أطرافه ، مع توخي الرصانة ومراعاة الإيجاز ، وقد قالوا : البلاغة الإيجاز غير المخل ، والإطناب غير الممل ، أي أنهم جعلوا لكل مقام مقالا ، فالإيجاز يراد في موضع لا يصح فيه الإسهاب والإسهاب في موضوع لا يراد فيه الإيجاز ، كل ذلك مع متطلبات البلاغة ، وظروف الموضوع ، ويفاضلون بين خطيب وخطيب ، بقدر ما يبرزه من قابلية في الأداء وقدرة على استجماع الشروط ، ومملكة في الإجابة ، واستحواذ على السامعين . وهذا ينطبق عندهم على الشعر المنظوم ، والمنثور ، لأن الخطابة عندهم هي والشعر صنوان يؤدي كل منهما ما يؤديه الآخر ولذلك قالوا : (الشعر ديوان العرب) ، وعلى ذكر الإيجاز والإطناب والإسهاب نذكر أن ربيعة الرأي كان يخطب ذات يوم وكان في المجلس أعرابي يستمع إلى خطبته مع المستمعين فرآه ربيعة مقبلا على الاستماع بلهفة وإصغاء فأطال في خطبته وبعد أن انتهى جلس إلى الأعرابي وهو كالمدل بما جاء به من بليغ الكلام ، وقال يا أخا العرب ما البلاغة عندكم ؟ فقال الأعرابي : الإيجاز . فقال وما العي إذن ، فقال : ما كنت فيه منذ اليوم .

وقد اشتهر في الجاهلية خطباء فاقوا أقرانهم وابتزوا إعجاب الناس وتقديرهم كقس بن ساعدة الأيادي ، وأبي الأصبع العدواني ، وقيس بن عاصم المنقري وأضراهم ، كما اشتهر من الشعراء من تبنوا أسمى مكانة وأعلى منزلة في قومهم ، كامرئ القيس بن حجر آكل المرار الكندي الملقب بالملك الضليل وزهير بن أبي سلمى صاحب الحوليات ، والنابعة الذبياني زياد ، ولييد العامري ، وطرفة بن العبد ، والمنخل السعدي ، وغيرهم ممن هم في مستواهم من حملة لواء الشعر في عصرهم .

علوم جديدة

لم يكن الأدب عند بدء الإسلام معروفا بمعناه الاصطلاحي الشامل بل كان مؤطرا بإطار ضيق المفهوم حتى نشأت علوم القرآن ، والحديث ، واقتضى الحديث

معرفة الرجال وسيرهم ، ونزعاتهم ، وميولهم ، وطبقاتهم ، ومذاهبهم ، ونشأ من علم معرفة الرجال علوم شتى في التجريح والتوثيق والتعديل كما نشأ عن علم الحديث فروع من العلوم تبحث في الحديث المرسل ، والمتواتر والصحيح والقوي ، والضعيف . ووضعوا لكل ذلك قواعد ، وحدودا ، ورسوما ، وتعريفات ، وعلوم العبادات والمعاملات والفرائض ، ومتعلقاتها من علم الفقه وعلوم السير ، والتأريخ ، ثم قامت الفتوحات وتوسعة رقعة البلاد الإسلامية وامتدت الجزيرة العربية إلى داخل الأقطار المجاورة لها في كل أطرافها ، وتوغلت في القريب منها والبعيد عنها ، بحكم دخول الراية الإسلامية إليها مع المسلمين العرب فانضوت تحت لواء الإسلام مختلف الأقوام من أبيض ، وأسمر وأصفر ، وأحمر ، وأسود ، فاحتك العرب بهذه الأمم والأقوام والممالك احتكاكا مباشرا ، وضربوا في الأقطار ، ومشوا في مناكب الأرض ، يتعرفون أحوالها ، ويدرسون ما ظهر وما بطن . . فالتقوا بالحضارات المتباعدة والعادات المتعارضة ، واللغات المختلفة ، وخبروا أساليب الحياة المتنوعة وشاهدوا تراث الغابرين ، وبقياء الماضين ، ومآثر الديانات الطريفة والتالدة ، ووقفوا على آثارها الجديدة والدراسة ، واستمعوا إلى صدى القرون الخالية يتردد في نواميس الغابرين ورقوم التأريخ تتراءى على أطلال الذاهبين . في بابل وآشور وبارس ، وسوريا ومصر ومادى ، وليبيا ، فأفادوا من ذلك ما شاءت لهم قرائحهم وما استطاعت أن تنفذ إليه أبصارهم وبصائرهم .

لا جرم أنهم بحكم اختلاطهم بالأمم ، والأقوام ، وشعوب الأرض ، من مختلف الأجناس ، والعناصر ، قد تأثرت ألسنتهم بشيء من الرطانة ، واستعجمت بعض ألفاظهم ، ولهجاتهم ، أو خالطها العجم إلى حد ما ، وفشا اللحن في كلامهم ، كما تأثرت أفكارهم ، وعقولهم بما شاهدوه ، وما سمعوه ، وما اطلعوا عليه ، فاحتاجوا إلى ما يحفظ لهم ألسنتهم ، ويصون لغتهم ، فوضعوا علوم اللغة ، وقواعدها في النحو والتصريف ، وعلوم البيان وفروعها ، ودخلت إليهم علوم الأمم عن طريق الترجمة من اللغات الأخرى ، وعن طريق وقوفهم على بعض لغات تلك الأمم ، فنشطت عندهم الحركة العلمية ، والعلوم العقلية كالمنطق ، والفلسفة ،

ووضعوا علم الكلام ، والجدل ، والخلاف ، فصاروا يقولون إن فلانا عارف بالمعقول ، والمنقول ، جامع للفروع ، والأصول ، وبرز الاجتهاد بلونه الفني الأخاذ في العلوم الدينية واللغوية والفلسفية وغيرها بعد أن وضعت قواعد ، وتعاريف وحدود ورسوم العلوم من الفقه ، وأصول الفقه وغيرها ، فحددوا علم النحو بأنه علم ما تعرف بها أواخر الكلمات العربية من حيث الإعراب والبناء ، وجعلوا لكل قاعدة من قواعده وقضية من قضايه حداً أو رسماً . وحددوا الفقه بأنه العلم بالأحكام الشرعية عن أدلتها التفصيلية وحددوا علم الكلام بأنه العلم بالعقائد الدينية عن أدلتها اليقينية . وعرفوا علم الاقتصاد بأنه علم المنفعة وزيادة الإنتاج بما يحض على الإثراء وعدم الإسراف والتبذير ، ويدعو إلى التوفير ومكافحة الفقر . وعرفوا علم الأخلاق بأنه علم يحض على الإيثار ، والتضحية ، والتأزر ، ويعنى بالحكم على تصرفات الناس من ناحيتي الخير والشر . ويحدد معنى الفضيلة والرذيلة ، ويعمل على معرفة طبائع الناس ، ودراسة ميولهم مستعينا بعلم النفس لمعرفة أمراضهم الأخلاقية وعملهم الاجتماعية ، وقالوا عنه : إنه علم يبين كيف نفكر ، ويدعو إلى المثل العليا في السلوك ويرى أن الفضائل والرذائل مسائل اعتبارية تختلف باختلاف الأفراد والجماعات وطبيعة البيئات والدرجة التي توصلت إليها من العلم والثقافة والتهديب ، ولا يأبه لنتيجة التصرف في ذاتها ، ولا يحكم عليها . وإنما يدرس استعدادات الشخص التي توجه سلوكه ، والظروف التي تحيط به فتحدد تصرفاته وتتحكم فيها .

وقالوا عن المنطق : إنه آلة قانونية تعصم مراعاتها الذهن عن الخطأ في الفكر ، وسموه معيار العلوم ، وقالوا : من لا معرفة له بالمنطق فلا ثقة بعلمه ، وهو يبحث عن المعلوم التصوري ، والمعلوم التصديقي من حيث أنها يوصلان إما إلى مجهود تصوري وإما إلى مجهول تصديقي .

وهكذا وضعوا التعاريف ، وهي الحدود والرسوم لكل علم من العلوم ، لكل فرع من فروعها ، كما وضعوا الشروط لكيفية وضع الحد والرسم ، بأن يكونا جامعين مانعين . واستعابوا وضع الحدود والرسوم البعيدة ، ونصوا على ما ينبغي أن يكون عليه التعريف .

اتساع المعرفة والاختصاص

(٥)

على ما تقدم من وضع الحدود والرسوم والتعاريف وتحديد كل علم بحد وكل فن برسم وكل موضوع بتعريف . . أخذ الاختصاص يتجلى رويدا ، رويدا باتساع نطاق المعرفة وتشعب الآراء ، وفي غمرة نشاط الصناعات المختلفة بالكسب والمحاكاة أو بالإبداع والابتكار بدأ النبوغ يتجلى في عليائه في إنتاجهم العلمي والأدبي ، والصناعي ، فأضافوا إلى المادة العلمية والفنية والصناعية ثروة ضخمة أثرت أبلغ الأثر في تبلور العقول ، والأفكار وتطويرها . فتبدلت بعض المفاهيم وتعديل بعضها ، وزيد في بعضها ، وانقلب بعضها رأسا على عقب مصبوبا في قوالب جديدة تستهوي النفوس ، وتخلب الألباب ، وتأخذ بمجامع القلوب ، فلم يبق من مفهوم الأدب ماكان عليه عند بدء الإسلام إلا ماكان له في أصل معناه اللغوي وما اشتمل عليه من استعمال المجاز المحدود بالنسبة لهذا التوسع العظيم فاحتاج الأديب إلى الوقوف على هذه العلوم وغيرها كلاً ، أو بعضاً . وصارت شذرات في هذه العلوم تدخل في تضاعيف كلامهم من منشور ومظوم ما لوقف عليه أسلافهم الأقدمون لما اهتموا إلى بعض معناه كقول الشاعر

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أَمِنْ عَلِيٍّ بِلَطْفِ مَوْلَى لَمْ يَزَلْ يُولِي الْوَفَا وَتَلَا فِ قَبْلِ تَلَا فِي
أَنَا (كالذي) أحتاج ، ما يحتاجه فاغنم ثنائي ، والثواب الوافي

يريد أنه كالاسم الموصول وقد أشار إليه بقوله أنا (كالذي) . والاسم الموصول كما هو مقرر في قواعد النحو يحتاج إلى صلة وإلى عائد . فهو يقول أنا مريض وأحتاج إلى عائد . وأنا محتاج وأحتاج إلى صلة كما أن (الذي) وهو الاسم الموصول يحتاج إلى صلة وإلى عائد . ولم يعرف هذا قبل وضع النحو ، ولا يعرفه إلا من نظر في النحو من أبناء الزمان .

قال شاعر :

وصل الحبيب جنان الخلد أسكنها وهجره النار يصليني به النارا
فالشمس عندي ببرج القوس نازلة إن لم يزرني وفي الجوزاء إن زارا
يقصد أن الليل يكون في غاية طوله إذا دخلت الشمس برج القوس ، ويكون
في منتهى قصره إذا دخلت الشمس برج الجوزاء .

وقول الطغرائي :

لو كان في شرف المأوى بلوغ منى لم تبرح الشمس يوما دارة الحمل
وإن علاني من دوني فلا عجب لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل
يريد أن برج الحمل أعلى البروج ، وأن كوكب زحل ، نحس الكواكب وهو
تابع للشمس ولكنه أعلى منها وهذا على مقررات علم الهيئة القديم بحسب نظريات
بطليموس .

وقولنا في قصيدة في وصف الماء الصافي :

وقد تبطح في الوادي وسال به على الحصا لمعان ضوؤه انهمرا
حاولت أبصره في الكأس فامتنعت علي رؤيته من فرط ما ظهرها
بصفوة قد غاب عن عيني فما نفعت لمن يرى سبعة إذ واحد خسرا
فيه إشارة إلى قول الحكماء أن شروط الرؤية ثمانية منها :

سلامة جارحة البصر ، وعدم القرب المفرط ، والمقابلة ، أو ما هو في حكمها ،
اشتراط وجود الضوء ، والشفافية وانعدام الكثافة ، القصد والإرادة .

وحول الشفافية قول الشاعر :

هتف الصبح أبلجا فاسقنيها خمرة تترك الحليم سفيها
لست أدري من رقة صفاء أهي في كأسها أم الكأس منها
إن هذه التعابير ، وهذه المعاني وأمثالها لم تكن تخطر على بال أحد الأسلاف
الأقدمين فلذلك كان مفهوم الأدب عندهم يختلف باختلاف العصور ، والدهور ، ما

دام للإنسان عقل وطبع وعبقريّة وقريحة تسير به في الأدوار والأطوار وتفتح له مغالقات الكون ، وكنوز أسرار الطبيعة ، وتعطيه مقاليد المغالقات ، وأقاليد الأفقالات .

طابع جديد

ليس من شك أن الأدب أخذ طابعاً خاصاً جديداً غير طابعه القديم البسيط الخالي من الزركشة ، والنقوش ، وكثرة الألوان والصور ، ودخل لفظه في نطاق الاصطلاح دخولاً استيعابياً . فأصبح الأدب والأديب بالإضافة إلى معناها اللغوي ومتعلقاتها المجازية المحدودة لها معنى اصطلاحى واسع المفهوم فإذا قيل على الاصطلاح (أدب) لم يقصد به السلوك الحسن وحسب ، وإنما يراد به جملة صالحة من العلوم والفنون ، وأول شيء منها علوم اللغة ، من نحو وتصريف ، وإنشاء وشعر وخطابة ونوادر وأضداد وأمثال . ثم العلوم الأخرى الأولى منها فالأولى حتى الصناعات .

أصبح الأديب من له معرفة بهذه العلوم على سبيل التبصر ، أو على سبيل الأخذ منها مع شرط اختصاصه ببعضها مما يكون به قوام الأدب ، وجذع شجرته والتفاضل بين أديب وأديب ، بحسب تمكنه من هذه العلوم ، والفنون ، وإجادته في الاستفادة منها في إنتاجه الأدبي ، وقدرته على التصرف بها ، والإعراب عنها ودقة نظره في كيفية الأخذ منها ، وترصيع ما يصوغه بها ترصيعاً يشعر بأصالتها فيه ، واندماجها معه .

من الواضح أنه كلما زاد اطلاع الأديب ، وكثر تبصره ، وكان له ذوق سليم وسليقة طيبة ، وملاحظات صائبة ، قويت ملكاته فكان أقدر على التوغل في غابة الأدب ذات الآجام الملتفة والأحراج الكثيفة ، والأغصان المتشابكة ولا يخفى أن بعض العلوم والفنون ضروري للأدب ، وبعضها كمالي فيه . . وليس معنى هذا أن الكمالي منها لا يهم الأديب على الإطلاق ، ولا تزيد في ملكاته . . بيد أن الذي ينبغي هو أن يراعي الأديب في طلبه لها الأهم فالأهم بالنسبة لأدبه وبالنسبة إليه هو ولا تجاهاته الأدبية لأن الأدب بالنظر لا يتسع دائرته قد تفرع إلى فروع ، وعلى كل أديب أن يختار له

فرعا ينسجم مع طبعه لكي يقصر همه عليه لأن عمر المرء لا يمكن أن يبلغ مداه كل علم ، وفن وصناعة في هذا الوجود . ولا يمكن أن يستوعب كل ما يستوعبه الوعاء الأدبي من أصول وفروع فالاجتزاء بما لا بد منه ، وبيعض ما منه بد هو السبيل ، أما إذا أراد الأديب أن يوميء إلى كل شيء ويهيم في كل واد ، ويسلك في جميع الطرائق فقد يكبوه جواد السعي وتقصر به الخيل عن بلوغ المرام . ومن ثم كان الاختصاص سبيل النجاح . وقد ورد عن الإمام علي قوله : من أوماً إلى متفاوت قصرت به الخيل . يريد أن لا ينظر المرء إلى عديد من الأشياء يحاول تحقيقها والوصول إليها . بل عليه أن يحصر همه في بعضها ليكون ذلك أضمن لنجاحه ، وأوصل لمراده فإن الإيحاء إلى متفاوت مجلبة للارتباك ، والاضطراب في الرأي وعدم الاستقرار في العمل وإحكام المقصد .

أطوار جديدة

(٦)

ظل الأدب والأديب يخرجان من طور واحد ، ويدخلان في طور صعودا وهبوطا ، وبالعكس ، تبعاً لمتطلبات الزمان ، وتمشياً مع متقضيات البيئة والمكان ، والمفهوم الأدبي في كل هذه الحالات يتسع ويتسع ، في مدار فلكه الواسع الرغبة حتى آل الأمر إلى التخصص في بعض فروع ، أو الاقتصاد منه على أحد فروع فقط . . شأنه في ذلك كشأن العلوم ، والفنون ، والصناعات كافة ، وبدهي أن من لم يحصر جهده في دوائر معينة ، ومدارات محددة تتقاذف به المجهل الملتبسة فلا يستبين طريقه ، ولا يستطيع استكناه ما يصادفه من كليات ، وجزئيات ، فيبور مسعاه وتتقاصر عن بلوغ الغاية خطاه .

لم يكن الأديب محتاجاً إلى دراسة الفلك ، والنجوم ، والجغرافيا ، والخطط وتراجم الأدباء والعلماء ، وغيرهم من ذوي الآثار ، والأقدار ، ولا التأريخ ، وعلم النفس ، والاقتصاد ، والحيوان ، والبيطرة والنبات ، والزراعة ولا غيرها من العلوم والفنون المتنوعة الأخرى . وكان يكفيه الاطلاع على شيء من التأريخ ، والأنساب ،

والمثالب والمفاخر ، والشعر والخطب ، والأمثال والرسائل ، والنوادر ، وإذا حصل على شيء من العلوم ، والفنون الأخرى فليس ذلك من المقصود أولا وبالذات بل يأتي ثانيا وبالعرض . وعدم معرفة الأديب بعلم ما مما هو ليس من عصب الأدب مباشرة لا يقدح فيه ، ولا ينقص من قيمة أدبه . لأن مفهوم الأدب لم يكن بهذه الجسامة ، والسعة على أن الأدب اليوم وإن لم يحتم على الأديب الوقوف على كل علم ، وفن ، ولغة ، ولكنه يندب إلى ذلك بشهرة ، وبقدر ما تكثر أدوات الأديب وأسلحته العلمية والفنية تتسع آفاقه ، وتنشط فيه الملكة الخلاقة ، والعبقرية المبدعة فيجري في تضاعيف إنتاجه الإبداع والابتكار ، والسمو ، وروعة التخيل والخيال .

لقد أصبح الأديب كتلة هائلة من العلوم ، والفنون ، واللغات المختلفة إذ أن لكل أمة آدابها ، في لغاتها الخاصة بها فمن لم يعرف ما عندها من طريق لغاته كبا به سعيه في الوصول إلى التعرف على آداب ، وعلوم ، وفنون وعادات ، وحياة الأقوام من مختلف الأجناس ، والركون إلى ما يترجم وإن أفاد فإنه لا يشفي العلة ولا يظفيء الغلة .



والأديب من يستطيع أن يخزن في صدره أنفس مجموعة من العلوم ، والفنون ويحشو صدفة رأسه أثمن اللآلئ ، واليوافيت ، وبممارسة الأدب يتهدب الذوق بفنون الجمال الحسي ، والمعنوي ، وتتسامى النفس بتلطيف السر ، والحواس الباطنية إلى مكارم الأخلاق . ومن ثم قالوا : الأدب . . ظرف ، ولطف ، وملكة تعصم من قامت به عما يشينه ، ويعلم رياضة النفس ، ويضفي عليها محاسن الأخلاق . ثم هو استعمال ما يحمد قولاً ، وفعلًا ، ويدفع بالمرء إلى المستحسنات . قال النبي ﷺ : أدبني ربي فأحسن تأديبي ولا شك أنه صلى الله عليه يريد بقوله هذا الشمول ، وهذا ما يعني استباق الزمن . وإطلاق كلمة الأدب على العلوم العربية مولد حدث في الإسلام ، ولذلك قالوا : الأدب ظرف ، ولطف ، والأديب ظريف ، ولطيف ،

وكل ذلك يحتاج إلى توجيهه ، وثقيف إلى جانب الاستعداد الفطري والإحساس المرهف ، والهواية الطموح . ليتمكن الأديب من معرفة جواهر النفسيات ويستجلي غوامضها ، وفي الحقيقة أن الترتيب في دراسة الأدب لاستكمال مفاهيمه ضروري . وهذا يسري على كل علم ، وفن ، ولكنه في معاناة الأدب ألزم لكثرة ما يحتاجه الأديب من العلوم ، والفنون بوجه عام . لأن نفس الإنسان بعد وجودها في مرحلة الفطرة المعبر عنها في مصطلح الفلسفة بـ (مرتبة العقل بالملكة) مستعدة لجميع الكمالات التي يمكن الحصول عليها ، وفيها قابلية تحصيلها بمحرك خارجي يحركها نحو كمالاتها المطلوب ، وقد جاء في المنطق أن كل إنسان قابل لتعلم العلم وصناعة الكتابة ، والمراد من الإنسان هنا المزيج من البدن ، والروح ، والنفس ، وإلا فإن الإنسان إذا تجرد من النفس الناطقة كان حيوانا متحركا بالإرادة . وبذلك لا يختلف عن أي حيوان آخر من أنواع الحيوان . والذي يؤهله إلى تعلم العلم وصناعة الكتابة بمعناها الأعم هو نفسه الناطقة ، ولذلك عرفوا الإنسان بأنه حيوان ناطق . والنفس الناطقة تتطلب الكمال ، والكمال هو العلم بمعناه الأعم . فالعلم كمال النفس الناطقة المجردة ذاتا وصفة ، وهي مفطورة على تعشق الكمال ، لشعورها بالافتقار إلى نوع من الزاد ، وهذا النوع من الزاد هو الكمال الذي هو بمثابة الغذاء للجسم . فكما أن أغذية الجسم ، والطعوم المادية التي تختلف باختلاف المناسبات الزمان والطور ، والبيئة ، فالصالح منها للشبان لا يصلح للأطفال والمفيد للأصحاء لا يفيد المرضى وما ينفع صاحب المزاج القوي ، لا ينفع صاحب المزاج الضعيف ، فكذلك العلوم والفنون ، يجب تعلمها بحسب المتعلم بروحه ، وبنفسه ، وبمحيطه ، وببيئته مع مراعاة الأصلح منها وتقديم الأهم ، كل ذلك بميزان ميل المتعلم واتجاهاته ، وقابلياته فقد قالوا :

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع
والمراد هو أن لا يطلب المرء ما ينبو عنه طبعه ، أو تعافه نفسه أو لا تحتمله قابلياته ، أو إذا انطلقت فيه حواسه أكدت في معاناته ، وإذا عكف عليه عاد بدون طائل من العكوف والمعاناة .

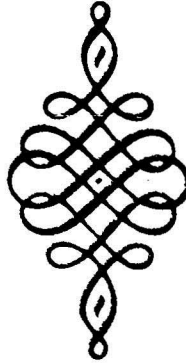
الزمن والمفاهيم

والمرض كما ينتاب الجسم ، فهو ينتاب النفس . ومرض النفس بالجهل الذي هو نقص خلقي ، وعلاجه العلم ، والمعرفة ، ويكون العلاج على قدر المرض ونسبة المتعلم ، وأحواله ، وأطواره . ولا يجوز للمصلح الحكيم أن يصدر أحكاما خلقية ، أو تعليمية متساوية على المختلفين في الغرائز النفسية واستعدادها . ومن ثم قسموا الدراسة إلى مراحل وفرعوا فروعها .

إن للزمن حقه في إسباغ المفاهيم على الأشياء ، فنحن إذا رجعنا إلى الماضي ناظرين إلى المفاهيم المعروفة في القرون الخالية ، وقارناها بالقرون التي تليها ، ثم بالقرن الذي نعيش فيه يتضح لنا مبلغ الفرق وتبين الأودية السحيقة التي تفصل بين تلك المفاهيم ، وبين مفاهيم هذا القرن بل هذا العقد من هذا القرن . على أن المفاهيم وإن كان يبني بعضها على بعض ، والمتأخر منها قد تولدت مادته الأولى من المتقدم ، ولكن الزمن جعلها تنمو ، وتترعرع ، والتقدم والتطور أعطاها ألوانا ، وأصباغا ، وألبسها أردية وأثوابا غطت على أصلها السافج البسيط .

لقد امتاز هذا القرن بخوارق الاختراعات ، وعجائب الاكتشافات ، ونبوغ الصناعات ، ونبوغ المبتكرات ، وارتداد الفضاء ، وافتراع الأجواء ، وركوب الهواء ، والدوران في حبك السماء ، وتذليل مالم يتذلل من بعض صعوبات الطبيعة وعواصيها . واستنباط علوم ، وفنون ، وصناعات جديدة لم تكن معروفة من ذي قبل اقتضتها الحاجة في هذه الحياة المتطورة ، فانطلقت المادة من عقاها وأطلعت رأسها من مخبئها ، وذو قرنها ، وتكشف بعض مستورها فرانت على الألباب واستوى سلطانها على عرش العواطف ، فأخذ الناس في عبادتها ، وتقديسها مستهوية إياهم بزخرفها ، وخالة عقولهم ببهرجها وساعد على ذلك اكتشاف غيض من فيض أسرارها ، فتفتقت أذهان الناس ، وتنبه وعيهم ، ونشطت آراؤهم في رفع مستوى صناعاتهم ، ومباني فلسفتهم ، ومقومات نظرياتهم العلمية ، فنشأ عن ذلك عالم متكون من ازدحام في

الأخلاق والأفكار ، وهبوات في العقائد والمبادئ ، واتجهت عقول مختلف الطبقات إلى التفكير المتباعد الثائر على القيود ، وأخذوا بعدم الإذعان لما لا تقبله عقولهم ولا يساعد عليه حسهم ، غير آبهين للأحكام الظرفية ، فتبدل أسلوب التفاهم ، وتغيرت المفاهيم .



المأخوذ

في الشعر الأموي



د. محمد
حسن عبدالله

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لنسنا نقصد بالخلاصة مجموعة من المبادئ أو الأسس العامة ، فالدراسة الأدبية هي في ذاتها خلاصة ، ولكنها تستطيع من خلال المرأة كمرتكز أساسي ، أن تقدم ملمحا أساسيا من ملامح العصر الأموي ، وأن تكشف جانبا من رؤية يمكن اعتبارها جديدة ، لعلاقة الشعر بالمثلث المؤثر في صناعة كل قصيدة : الأصول الفنية المتوارثة ، وتجربة الشاعر الخاصة ، والمجتمع المتوجه إليه بتلك القصيدة ، أو لنقل : الملابس والظروف المحيطة بولادة قصيدة بدءا بالدافع الداخلي ، وإلى توقع الأثر الذي يريد الشاعر أن يتركه لدى متلقي هذه القصيدة . لقد كان عصرا من التفاعلات الجياشة المستمرة ، ولم يكن الشعر بمعزل عن هذا الجيشان ، فكان الخلط بين أغراض شتى متباعدة أحيانا - في بناء القصيدة ، وكان الصدور عن تجارب أو مواقف مختلفة ، بل

متباعدة أيضا ، كما وجدنا عند الأحوص ، وجميل ، والفرزدق أحيانا ، وبعض الفتاك العشاق ، ولم يكن انتقال عبيد الله بن الحر من الالتزام السياسي والاجتماعي إلى حياة الصعلكة إلا مؤشرا على هذا الاضطراب الناتج في بعض مراحل هذا العصر الأموي ، كما لم يكن انتقال العرجي من الجهاد والفروسية إلى مطاردة النساء وتقليد منهج عمر بن أبي ربيعة الغزلي ، إلا مؤشرا آخر ، وقد يصح أن يكون مالك بن الريب مؤشرا ثالثا وإن يكن في الاتجاه المعاكس ، فقد كان قاطع طريق تحول إلى الجهاد ، ومات غريبا وحيدا على الطريق ، فكان مثل فريد من الشعر أورايد في فنه ، حيث رثا نفسه رثاء حزينا يهز النفس بشفافيته وقدرة تصويره لما سيحيي حين يتخيل قَلُوصَهُ تَجَرُّ خِطَامَهَا مهملة في مدخل الحي ، فتعرف أمه كما تعرف زوجته وبناته أنه قد مات ولا سبيل إلى عودته ، وكيف لا تتأثر غاية التأثر ، وهذا الفارس يُحسُّ ديب الموت فيستعيد مواقف وومضات من الماضي ، فتكون بناته ، وحديثهن إليه يوم نوى الرحلة ، أول ما يتذكر :

تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طَوْلَ رَحْلَتِي سَفَارُكَ هَذَا تَارِكِي لَا أَبَالِيَا
كانت هذه البداية ، تتجلى خاطفة كذكرى حزينة ، أما الآن فإنه يتوجه إلى صاحبه :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وَعَرَّ قُلُوصِي فِي الرِّكَابِ فَإِنِّي سَتُفْلِقُ أَكْبَادًا وَتُبْكِي بِوَاكِ يَا
أما الغد ، فإنه صورة ووصية ، الصورة ترسم معالم الفجيعة عند نساء بيته خاصة :

- ١- وبِالرَّمْلِ مَنَا نِسْوَةٌ لَوْ شَهِدْتَنِي بَكِيْنٌ وَفَدَّيْنِ الطَّبِيْبَ الدَّوَايَا
- ٢- وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلِي ذَمِيْمًا ، وَلَا وَدَعْتُ بِالرَّمْلِ قَالِيَا
- ٣- فَمَنْهَنْ أُمِّي وَابْنَتَايَ وَخَالَتِي وَبَاكِیَّةٌ أُخْرَى تَهِيْجُ الْبَوَاكِیَا

أما هذه الباكية الأخرى التي سيعلو حزنها فوق أحزان الآخرين ، فهي زوجته ، أم مالك ، وتأمل رمز المحبة في أن يكون اسمها على اسمه ، وأن يحمل ولده

- حقيقة أو افتراضا - نفس اسم أبيه :

فياليت شعري هل بَكَتْ أمْ مَالِكُ كما كنتُ لو عالوا نَعِيَّكَ باكيَا
إذا مُتُّ فاعتادي القبور وسلِّمي على الرُّمُسِ أُسْقِيَتِ السحابُ الغواديا

هذه المراثية الحزينة الرائعة ، الفريدة في بابها ، فجرتها لوعة الفراق للوطن ، والوطن مكان والوطن إنسان ، هو الذي يعطي المكان معناه وارتباطه العميق بالوجدان . وقد استحضّر الشاعر من الإنسان أهله الأقربين ، النساء بخاصة كما دلت الأبيات السابقة ، فهو الحامي والمعيّل والمحِب . في مطلع القصيدة يلتقي أو يتمّازج الوطن المكان ، بالوطن الإنسان :

١ - ألا ليت شعري هل أَبَتَنْ لَيْلَةً بجنب الغُضَى أُرْجِي القِلاصَ النُّواجِيَا
٢ - فليَتِ الغُضَى لم يقطع الرُّكْبُ عَرْضَه وليت الغُضَى ماشَى الرُّكَّابَ لياليَا
٣ - لقد كان في أهل الغُضَى لَوْ دَنَا الغُضَى مَزَارُ، ولكن الغُضَى ليس دانيَا

فانظر إلى مغزى التكرار ، والإلحاح على الغُضَى ، وكأن الحياة كله ، والعمر الضائع كله ، والأمل اليائس في العودة ، قد تجمع رمزيا في هذا النبات الصحراوي الذي عرفت به نجد ، وأصبح علامة عليها ، وانظر مرة أخرى إلى الربط بين الغُضَى ، وأهل الغُضَى

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هذه مجرد إشارة ، إلى نوع من وجود المرأة في تجارب الشعراء ، حتى تلك التي تبدو لنا بعيدة ظاهريا ، عن أن تكون النساء موضوعا لها ، أو في صميمها ، ومع هذا فإن رثاء مالك بن الربيع لنفسه استمد أقوى تأثيره من تصوير أحزان أهله ، وأحزانه لفراق أهله .

على أننا نستطيع أن نقول باطمئنان : إن المرأة قد أخذت مكانا في العصر الأموي ، ومن ثم في الشعر الأموي ، لم يكن لها في حجمه وأهميته وفاعليته الاجتماعية والفنية ، من قبل أو من بعد ، لا في العصر الجاهلي السابق ، ولا في العصر العباسي اللاحق . قد نجد في العصرين كليهما نساء قويات ، يفرضن

وجودهن كما يقال ، مثل ليلي بنت المهلهل أم عمرو بن كلثوم شاعر تغلب ، وكانت صبيحة إباء منها سببا في أن قتل ابنها الملك عمرو بن هند ، وفي هذا قال معلقته الشهيرة ، ومثل هند ابنة عتبة ، زوج أبي سفيان ، وكانت أبياتها التحريضية في أعقاب بدر ، بعض ما حفز إلى ما جرى في أحد ، بل إن صدر الإسلام شهد نساء هن خطرهن مثل سجاح التميمية ، وأم زمل ، وأم شويل ، من زعيمات حركة الردة . ولكن هذا كله لم يجعل هن أثرا في الشعر ، ولم يوجّه الذوق العام ، وقد نجد في العصر العباسي مثل الخيزران زوجة المهدي ، وهي شخصية خطيرة مؤثرة في منصب الخلافة نفسه ، فضلا عن الوزارة ، ومثل زبيدة ، زوجة الرشيد التي لم تكن بعيدة عن التنسيق مع الفضل بن الربيع ونكبة البرامكة ، ولكن أثر هاتين السيدتين ، وسيدات أخريات سيعرفهن العصر العباسي الثاني ، ويعرف من نفوذهن في بلاط الخلافة الكثير مما يسوء ويفسد ، كان طموحهن إلى السيطرة على الحكم ، وليس على الحياة الاجتماعية ، وما يتصل بها من الثقافة والفن . في هذا ينفرد العصر الأموي ونسأوه فإذا قلنا إنه العصر الذهبي للمرأة العربية في الحواضر ، والبادي ، وفي قصور السادة ومضارب الأعراب ، وفي دمشق ، كما في البصرة ، أو مكة ، أو المدينة ، فإننا لم نعد الحقيقة .

ومع أن الشعر العربي لهج كثيرا بأهمية « الرجل » لأنه الذي يغزو ويدافع ، ولأنه ليس مصدرا محتملا لما يفتضح به ، فإن « المرأة » كانت رابطة وثيقة ، ومصدرا للقوة ، وقد روينا لخالد بن يزيد بن معاوية بيتا واحدا من الشعر قاله حين تزوج رملة بنت الزبير بن العوام ، فكان هذا الزواج سببا في ميله إلى خصوم بيته الأموي من آل الزبير ، فقال :

أحبّ بني العوام طُراً حبّها ومن أجّلها أحببتُ أخوالها كلبا

وقد تكررت حالات الزواج لخالد هذا من نساء « هنّ شرفنّ منّ هنّ منه » - على حدّ تعبير المبرد ، مثل : أم كلثوم بنت عبدالله بن جعفر بن أبي طالب ، وآمنة بنت سعيد بن العاصي بن أمية ، ورملة التي سبق ذكرها ، وهي من آل الزبير ، وقد نُظر إلى هذه المصاهرات نظرة سياسية متخوّفة ، حتى قال بعض الشعراء يحرض

عبدالمملك ، وينبئه إلى قصد خالد بن يزيد :

عليك أمير المؤمنين بخالدٍ فففي خالدٍ عما تحبُّ صدودُ
إذا ما نظرنا في مناجيحِ خالدٍ عرفنا الذي ينوي ، وأين يريدُ ؟

وقد يكتمل مغزى هذه الأبيات حين نعرف أن خالدا طلق آمنة بنت سعيد ، فتزوجها الوليد بن عبدالمملك ، فقال خالد في هذا شعرا أيضا ، يظهر كرامتها وجلالتها . ولابد أن تلفتنا ظاهرة ، لها دلالتها النفسية الواقعية كانت سائدة في عصر الراشدين والعصر الأموي أيضا ، وربما يكون لعصرنا رأي آخر فيها ، ولا نعني تعدد الزوجات عند الرجل الواحد ، أو تعدد الأزواج واحدا بعد الآخر للمرأة الواحدة ، وإنما نعني أن المرأة تكون عند الرجل ، ثم يفترقان ، فيتزوجها آخر من أصدقاء هذا الزوج الأقربين ، لا يجد القديم في هذا محلا للشك أو اللوم ، ولا يجد الجديد في علاقته المستحدثة غضاضا تفسد عليه صداقته أو قربه من الزوج الأول !! هذا القدر من الوضوح والواقعية في التعامل مع حقائق الجنس ، وحقائق الحياة الاجتماعية ، كان سائدا بشكل لم يتكرر ، مارسه الصحابة ، وربما ورثه عنهم سادة العصر الأموي ، ومن كان على شاكلتهم ، ولم تكن المرأة تشعر بشيء من الحرج يحافي شعورها بالكرامة أو التوحد العاطفي ، نتيجة هذا التنقل بين الأزواج لسبب أو لآخر ، وقد رأينا كيف تكررت زيجات شريفات قریش ، مثل سكينه بنت الحسين ، وعائشه بنت طلحه ، وشريفات الأنصار مثل حميدة بنت النعمان بن بشير ، وغيرهن كثير .

ولقد كانت هذه « الحرية الجنسية » المشروعة المقننة - إن صحَّ التعبير - تمارس أحيانا على المستوى الشعبي بصورة ليس لها هذا الضبط ، وفي الأغاني ما يدل على أن بعض القبائل مثل جرْم ، كانت لا تجد حرجا في أن تترك الرجال ، حتى الغرباء عن القبيلة ، يتجولون بين بيوتها ، حتى في غياب الرجال منها ، ليتحدثوا إلى النساء ، وربما أفضى الحديث إلى أمور أخرى ، أو درجات أخرى من المودة ، بل يذكر الأغاني في أخبار ابن الطثرية ، وقصة حبه لوحشية الجرّمية ، أن بداية هذا الحب كانت مباراة في

استغواء النساء ، وكان المتباريان ميادا الجرمي ، الذي سيحاول الإيقاع بامرأة من قشير ، ويزيداً بن الطثرية القشيري ، الذي سيحاول الإيقاع بامرأة من جَرْم ، وقد كان السبب في هذا المباراة الغريبة أن شبابا من جرم تحولوا بين مضارب بني قشير وحاولوا محادثة نساها ، فعاتبهم القشيريون في ذلك ، يقول الأصفهاني : ففقهته جَرْم من جفاء القشيريين وعجرفتها » فكان هناك إذاً تباين في الطباع ، وفي الأعراف ، ومع هذا فقد تجاوز الحيان وقام الحب بين أطراف من هنا ، ومن هناك .

ولقد شهد العصر الأموي نشأة المدن الكبرى ، وبذخ الحياة فيها ، الذي اتسم بقدر كبير من حرية الحب والغزل ، وكانت البادية منافسا له طريقته الخاصة في هذا الجانب ، ولم تتعصب البادية لشخصيتها المميزة كما تعصبت في العصر الأموي ، ولعل الرواة وجامعي الأخبار والنسائين كانوا وراء إذكاء هذا الشعور لفكرتهم عن عصر الاحتجاج اللغوي والأدبي ، ومن المؤكد أن « المربد » كان تجسيدا لتصور هو أشبه بالحلم الذي يريد أن يتحول إلى حقيقة ، تعيد الزمن إلى الجاهلية - حيث كانت البادية هي القوة والتفوق - وترفض المجتمعات الجديدة في المدن ، وماتثل من سيطرة واستعلاء . وقد كان ازدهار فن الرِّجَز وليس مصادفة أن يكون كبار الرجاز متجمعين في زمن واحد : أبو النجم العجلي ، والعجاج ، وابنه رؤية بن العجاج . ولقد مهد لهذا الرواج لفن الرجز ، إلى جانب اهتمام الرواة واللغويين وأصحاب الأخبار بالأخذ عن البادية ، ذلك الصراع السياسي المريع المستمر ، الذي أعاد إلى الحياة بعض طبائع الجاهلية ، التي كان الإسلام قد أخلها ، أو قضى عليها فهذا الصراع السياسي قد تحول إلى معارك ومنازلات ، شهدت فرسانا أشداء يخرج أحدهم مكشوفاً أمام خصومه بين الصفيين فيرتجز ، فتكون المرأة - رمز ما يجب عليه أن يحمي - هي مفتاح هذا الرجز وعلامة نخوته وحمايته . يخرج واحد من المدافعين عن عثمان - رضي الله تعالى عنه - إبان حصار داره ، مرتجزاً متحدياً :

قد عَلِمْتُ ذَاتُ القُرُونِ المِيلَ والحُلِيَّ والأناملِ الطُّقُولِ
لتصدقنَّ بيعتي خليلي بصارمٍ ذي رَوْنَةٍ مصقولِ
لا أستقيل إذْ أَقْلْتُ قبلي

وهذا شريّج بن أوفى ، من الخوارج الأول ، يقع جريحا إلى جانب جدار ، ولكنه يستمر في القتال مرتجزا ، فتكون المرأة أيضا ، شعارا رمزيا لاستماتته في القتال :

قد علّمت جارية عبيّة ناعمة في أهلها مكفّة
أنّي سأهي ثلّمتي العشيّة

وهذا المختار الثقفي يثور بالكوفة ، فيرفع شعار « يا لثارات الحسين » ، ثم يرتجز وهو يلبس سلاحه :

قد علّمت بيضاء حسناء الطلل واضحة الخدين عجزاء الكفل
أني غداة الرّوع مقدّام بطل

ونستطيع أن نجد من هذا الكثير ، بين صفحات الطبري وابن الأثير ، وغيرهما من الموسوعات التاريخية والأدبية ، التي تدل على عودة المشاعر البدوية الجاهلية ، في أشكال رمزية منها الرجز ، وتدل ، فيما تدل عليه ، على قلق العصر ، وحيرته بين الأطر أو النماذج الأخلاقية والسلوكية .

وإذا كان العصر الأموي قد شهد صعود نجم العرب إلى أقصى ما قدر له ، في مواقع القيادة السياسية والحربية ، مما أدى إلى الاستهانة بالعناصر غير العربية ، والتعامل عليها أحيانا ، فقد شهدت نهاية هذا العصر انتصاف الموالى لأنفسهم ، وانقلاب الصفحة إلى ضدها ، وظلم العرب وتهضم حقهم في العصر العباسي ، الذي بدأ تاريخه السري بوصية صريحة بالإجهاز على العرب في خراسان ، ولكن بداية هذا الانتصاف قد بدأت في ظل بني أمية أنفسهم ، وبأيديهم ، عن طريق المرأة أولا ، فقد كان يزيد بن عبد الملك شغوفا بالقيان ، وتعلقت نفسه بقينتين هما : حبابة ، وسلامة ، وبلغ من كلفه بالأولى أن قيل إن زوجته اشتريته له وأهدتها إليه لما تعرف من تعلقه !! فتأمل كيف تنحرف هذه الزوجة بشعورها الفطري ، وتعاود ماهو مركوز في طبعها الأنثوي ، فتهدى إلى زوجها من تنازعها حبه واهتمامه !! إنه التصنع فيما نظن ، وهو تصنع يجيده أهل العلية والسيادة ، يعلنون به عن دماثة أخلاقهم ،

وقد رتهم الماهرة في إخفاء مشاعرهم ، ولعله يدل على مرارة دفينة ، وملل مخبوء ، وعدم مبالاة بأي شيء !! ، بل تزعم المصادر أن يزيد بن عبد الملك حين اجتمعت في ملكه هاتان القيتتان تمثل بقول الشاعر :

فألقت عصاها واطمأنت بها النوى كما قرَّ عينا بالإياب المسافرُ

فلتأمل هذا الانشطار في شخصية ملك ، أو خليفة ، يملك الأمر والنهي والسلطان ، ما بين حدود الصين ، إلى مشارف الأطلسي ، وتتعلق أمانيه ، أعظم أمانيه بأن يملك جارينتين جميلتين شهرتا بالصوت الحسن ، بل إن أثر حباة في حياته ليدل على خلل عظيم في هذه الشخصية ، إذ استطاعت بجمالها وسحر صوتها أن تصل إلى نفوذ مؤثر في سياسة الدولة ، حتى قيل إنها التي عملت على تولية عمر بن هبيرة العراق ، وهذا ما لم يعهد مثله طوال العصر الأموي .

على أننا لا نريد أن يسبق إلى الخاطر أننا ننظر إلى القيان في العصر الأموي هذه النظرة الجافية أو التي تحملهن جانباً مما آلت إليه الأمور ، وإلاّ فإننا نكون قد مارسنا تجاههن ما ننكره أو ننكر بعضه على أسلافنا الذين نقر بعظمتهم وقدرتهم على تحمل مسئولية بناء إمبراطورية عربية إسلامية قوية . فالحق أن لهاته النسوة أثراً إيجابياً على الشعر الغزلي ، والغنائي بعامه ، وكما كانت أغانيهن تروّج لمعان وأعاريض معينة ، تجمع السهولة إلى العاطفية ، وتقرن الترف المسحذ إلى صور الجمال البدوي الموروث ، فقد قيل فيهن شعر كثير ، وقيل بتوجيه منهن شعر كثير كذلك ، وهذا يدل على ما حصلن من ثقافة ، وما كان هن على نفوس الشعراء من سلطان . وهذا عبد الرحمن بن أبي عمار القسّ يسأل سلامة أن تغنيه بشعر مدحها فيه ، فتفعل ، وهي قطعة جميلة المعنى واللفظ والصور ، مطلعها :

ما بال قلبك لا يزال يهيمه ذكر عواقب غيهن سقام
ومن صورها ومعانيها الجميلة قوله :

- ١- باتت تعللنا ونحسب أننا في ذاك أبقاظ ونحن نيام
- ٢- حتى إذا سَطَعَ الضياء لناظر فإذا ذلك بيننا أحلام

٣- قد كنت أعذل في السفاهة أهلها فأعجب لما تأتي به الأيام

ولم يكن الأمر يقف عند تأثير القيان على الشعراء بالطبع ، فقد شاركهم المغنون في هذا التأثير ، وهذا كثير بن كثير السهمي يقول : لما ماتت الثريا أتاني الغريض فقال لي : قل شعرا أبك به عليها ، فقلت :

ألا يا عين مالك تدمعينا أمِن رَمِدِ بَكَيْتِ فَتُكَحِّلِينَا
أم انت مريضة تبكين شَجْواً فشجوك مثله أبكى العيوننا

بل نجد ماهو أدل على تأثير الغناء في الشعر والشعراء من هذا الاقتراح المحدود في مناسبة طارئة ، في ما ينسب إلى ابن سريج ، إذ يُوصف بأنه كان رجلاً عاقلاً أديباً ، وكان يغني الناس بما يشتهون ، فلا يغنيهم صوتاً مُدِح به أعداؤهم ، ولا صوتاً فيه عارٌ أو غضاضة ، ولكنه يعدل بتلك الألحان إلى أشعار في أوزانها ، فالصوتان واحد !! وإن دراسة استقرائية لما غنّى به ، ودراسة أخرى عن المعاني والصور المعبرة عن النساء ، مما غنّى به أيضاً ، هما وحدهما القادرتان على الكشف عن أثر الغناء في الشعر ، وعلى تحديد معالم الصورة المحبوبة للمرأة في العصر الأموي .

وعلى الرغم مما هو معروف ، وموضع اطمئنان من الدارسين ، من أن أثر الثقافات الأجنبية ، من فارسية ورومية يونانية ، لم يأخذ مداه أو يترك أثره الواضح إلا عند شعراء العصر العباسي ، حيث نشطت الترجمة عن تلك الثقافات ، ومضى من السنوات ما يسمح بتفاعل هذه الثقافات مع الثقافة العربية الأصيلة في وجدان الشاعر ، وما يتناسب وتطورات اجتماعية حضارية تجعل من ظهور هذا الأثر استجابة طبيعية أو لها ما يبررها من اختلاف نظم الحياة وعقائد الأجيال ، فإن هذا الأثر قد ظهرت مقدماته في العصر الأموي ، أو في المراحل المتأخرة منه بصفة خاصة ، فقد ينصُّ ابنُ الأثير على أن القول بخلق القرآن ، تلك القضية التي تصاعدت إلى مستوى الأزمة الفكرية العقائدية في عهد المأمون ، قد بدأت في العصر الأموي ، وأن الجعد بن درهم قال بها في عهد هشام بن عبد الملك . بل إن بعض الأفكار الفلسفية تظهر عند شعراء متقدمين أيضاً فيسند ظهورها إلى تأثير يوناني ، حتى يزعم صاحب

« حلية المحاضرة » أن الأخطل عمد إلى قول بعض اليونانيين : « العشق شغل قلب فارغ » ، فنظمه فقال :

وكم قتلت أروى بلا دية لها وأروى لفراغ الرجال قتل
ولكننا لا نعتقد أن مثل هذا المعنى القريب يحتاج إلى ترجمة عن اليونانية ، وهذا
ذو الرمة ، يعيش في البادية ، ويعنى بثقافتها وصور حياتها ، كان قدريا ، يقول
باكتساب الإنسان لأفعال نفسه الاختيارية ، فلما قال :

وعينان قال الله كونا فكانتا فعولان في الأبواب ما تفعل الخمر
قيل له : هلا قلت : فعولين . فأنكر ذلك إنكارا شديدا ، لأنه لو قال :

فعولين ، لكان جبريا ، وهو راغب عن الجبر إلى القول بالقدر - كما نجد لشاعر آخر
معاصر له هو ثابت قطنة قصيدة في الإرجاء ، يتوقف فيها عن إصدار حكم على أي من
أطراف الصراع السياسي والمذهبي في زمانه ، ومطلع هذه القصيدة - كما جاءت في
الأغاني - يتوجه به إلى هند ، وقد أصبحت القصيدة مشهورة لهذا الموقف الاعتقادي
الصريح الذي تعلنه ، مع جفافها الفني وطابعها الوعظي ، أما مطلع القصيدة فهو :
يا هند إني أظن العيش قد نفدا ولا أرى الأمر إلا مُدبراً نكدا
ومنها ما يكشف عن معتقده في الإرجاء :

- ١ - يا هند فاستمعي لي إن سيرتنا أن نعبد الله لم نُشرك به أحدا
- ٢ - نرجى الأمور إذا كانت مُشبهة ونصدق القول فيمن جار أو عندا
- ٣ - المسلمون على الإسلام كلهم والمشركون أشتوا دينهم قدا

ويصل إلى مزيد من التحديد في قضية الإرجاء ، أو موقف المرجئة من الحكم
على عثمان بن عفان ، وعلي بن أبي طالب ، رضي الله تعالى عنها ، فيقول :

- ١ - كل الخوارج مخط في مقالته ولو تعبد فيما قال واجتهدا
- ٢ - أما علي وعثمان فإنهما عبادان لم يشركا بالله مذ عبدا
- ٣ - وكان بينهما شغب وقد شهدا شق العصا ، وبعين الله ما شهدا

- ٤- يجزى عليّ وعثمان بسعيهما ولست أدري بحق أية وردا
٥- الله يعلم ماذا يحضّران به وكل عبّد سيلقى الله منفردا

وقد يرى بعض المستشرقين الشغوفين بإسناد كل تشابه في الفكر الإنساني إلى أصل من ثقافتهم أن عقيدة المرجئة قد تأثرت ببعض مبادئ الكنيسة الشرقية . ولكن . . أليس غريبا ألا يظهر هذا الأثر الكنسي إلاّ عند شاعر ، هو ثابت قطنة ، عاش جل حياته في صحبة يزيد بن المهلب ، وآل المهلب في خراسان وما فوقها ، ونحن نعرف أن تلك المناطق لم تكن مسيحية ، ولم يكن للمسيحية فيها نفوذ ؟!

إننا نعتقد أن موقف ذي الرمة بين الجبر والاختيار ، كموقف ثابت قطنة بين الإرجاء والحكم ، هو تأثر مباشر بما ساد البيئة أو البيئات في العصر الأموي من جدل ديني وفقهي وسياسي أثارت أحداث ماثلة ، واستخدم الإسلام ومبادئه العامة لنصرة هذا الفريق أو ذاك . وليست مصادفة أن تظهر هذه الآثار « الجانبية » عند شعراء الصفّ الثاني ، ولا تظهر في شعر صنّاع التيارات الأساسية فيه ، وبخاصة شعراء السياسة ، من أمثال جرير ، والفرزدق ، والأخطل ، والرقيات . . مثلا ، فلو كان مثل هذه القضايا ماحلتها رياح قادمة من خارج الحدود ، لكان هؤلاء الشعراء الأعماق صلة بتيارات العصر من المشاركين في التعبير عنها ، فضلا عن أن يكونوا السابقين إليها .

لقد تعددت صور المرأة في شعر شعراء العصر الأموي ، ولكنها ، مع هذا ، يمكن أن ترجع إلى خطوط أساسية قليلة ، تنبع أولا من الموروث الجاهلي ، وتستجيب ثانيا لإرضاء الذوق الحضري ، وتعبّر ثالثا عن حق الوجود الاجتماعي الذي اكتسبته المرأة في الحاضرة والبادية على السواء . وقد تسللت هذه الصورة ، أو هذه الصور ، أو هي فرضت وجودها على أغراض الشعر كافة ، بل استجذبت بها أغراض لم يكن لها وجودها المستقل على النحو الذي نجدها عليه في هذا العصر الأموي ، وهذا أمر له ما يبرره من علاقة فنون التعبير بعامّة ، وفن الشعر في مقدمتها ، بالمرأة ، حقيقة واقعية ، ورمزا دالا ، وشعورا متوارثا استقر في عمق الغريزة .

[illegible]

ترجمة:

د. منیر عبد الستار

- 1 -

البيان - ٢٨ -

من أجل السرعة - للغة بعد قرون من التجاهل والاحتقار ؟ .

لنأخذ صيغة نيتشه حرفاً بحرف : « إن الصور البلاغية تعني جوهر اللغة » .

- ٢ -

تُعرّف الصور ، منذ سيسرون ، في مقابل شيء غيرها ، وإزاء تعبير كان بإمكانه أن يحل محلها . إنها نظريات إبدالية تقوم على إمكانية وضع دالين في توازن (دلالي) : الأول خاص ، والثاني تصويري . وسريعاً ما صار المصطلح غير المحدد (الخاص) متمثلاً بقاعدة ، وإن كنا لا نتفق على طبيعتها ، فالنظريات الحالية ، في معظمها ، قد عملت على تحسين هذا التعريف وتنقيته . وغدت الصورة انزياحاً عن القاعدة ، وصار بإمكان التعبير الأكثر طبيعية ، وشيوعاً ، وبساطة أن ينوب عن التعبير التصويري . وأخذ هذا المفهوم ، المكرر بعناد ، يصطدم مع بعض الاعتراضات ، سنوجزها فيما يلي :

١ - لقد اتفق على القول : إن الانزياحات ليست صوراً كلها ، ولكن ليس ثمة أحد اقترح معياراً تمييزياً للتفريق بين الانزياحات المضمنة للصور ، وبين الانزياحات الخالية منها ، وبقي التعريف ناقصاً على الأقل : ينقصه « الفارق الخاص » .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٢ - ولكن أي ثمن يجب دفعه للمحافظة على الاقتراح المعاكس والقاضي بأن كل الصور عبارة عن انزياحات ؟ .

انزياح عن ماذا ؟ عن قاعدة . لقد كان حلم البلاغيين المعاصرين أن يطابقوا هذه القاعدة مع الشيفرة اللغوية . ومما لا ريب فيه ، أن عدداً من الصور يمثل مخالقات لغوية (مثلنا على ذلك معظم « اشتقاقات » كلانكا نبيرغ) . ولكن هذا العدد لا يتناسب إلا مع جزء من الصور فقط . أما بالنسبة لما تبقى ، فيجب أن نبحث عن القاعدة ، ليس في اللغة ، ولكن في نموذج معين من نماذج الخطاب . وقد بنى جان كوهن قاعدة الخطاب العلمي على هذا الأساس . وعرفه بيوس سيرفيان من قبله بأنه

خطاب مؤسس على غياب الالتباس ، وسهولة التفسير ، وعلى لا أهمية الإيقاع ، الخ . ونستطيع ، طبعاً ، أن نعلن أن خطاباً آخر (الشعري . ولكن لماذا ليس الجرائدي ، واليومي ، الخ) إنما هو مشتق من الأول . ولكن ما قيمة هذه الملاحظة ؟ . إن قواعد اللغة تطبق على كل الخطابات ، بينما قواعد الخطاب فلا تطبق إلا على الخطاب . والقول إنها غائبة في خطاب آخر ، لا يعتبر إلا حشواً . فلكل خطاب نظامه الخاص ، ولا نستطيع أن نوجزه بقلب نظام خطاب آخر . وإذا كان هناك من يؤكد عكس هذا ، فهو بمنزلة من يعتبر أن الكراسي طاولات مشتقة .

إن التأكيد أن الصور انزياحات ليس خطأ إذن . ولكن هذه فكرة ، تبدو وحدتها إشكالية ، وإذا وقفنا عند حدود مخالقات شيفرة اللغة ، فإن هذه تشكل مع الصور مجموعتين متقاطعتين . ويستحق هذا الأمر أن نتوقف عنده (لماذا نرى في بعض المخالقات صوراً ؟) ، ولكنه لا يفسر طبيعة الصورة .

إن هذا لا يمنح القادحين الجدد بالانزياح « حجة » . ليس فقط بسبب رفض هذا التعريف ، ولا لأنه يخفي غموضاً قديماً يكون الأدب بموجبه موضوعاً غير معروف ، جعل جان كوهن يخضع لمطاردة أشبه « بمطاردة السحرة » ، ولكن بسبب مبدأ نستطيع أن نسميه : « نسبية استقلال الملاحظة إزاء الإيديولوجيا » . فإذا وصفنا صورة من الصور بأنها نموذج من نماذج التكرار ، فإن الوصف يبقى جيداً ، حتى ولو كانت القاعدة ، على عكس افتراضات البلاغيين ، لا تستثني التكرار . وقد تفشل نظرية الانزياح على مستوى الشرح ، ولكن ليس بالضرورة على مستوى الوصف .

- ٣ -

لم يعرف أرسطو الصورة ، مع ذلك ، على هذه الشاكلة . فالأمر بالنسبة له لا يكمن في إبدال تعبير تصويري بآخر خاص ، ولكن بظهور المعنى التصويري في مكان المعنى الخاص . وتملاً مزايا هذا التعريف العيون : ففي مكان تعادل الدلالة الإشكالي بين التعبيرين ، نضع ، كقاعدة للمقارنة ، الهوية اليقينية لكلمة من الكلمات أمام نفسها (الخط أو الصوت) ، وذلك عندما يكون لها أكثر من معنى . ويكفي حينئذ

استبعاد فكرة المعنى الخاص (الاشتقائي) لتبديلها بفكرة المعنى المستقل عن السياق ،
والمدرّك كشيء أساسي داخل النسق الآتي (إقامته سهلة في معظم الحالات) .

لقد خلط البلاغيون باستمرار بين العمليتين ، وتصرفوا كما لو أنه ليس بينهما ثمة
فارق . ولن أضرب إلا مثلاً واحداً ، آخذه من كتاب هـدفيغ كونراد : « نسمي
الكلمات التي تحدث هذا الأثر الغريب ، مصطلحات منقولة ، ونتكلم في هذه الحالة
عن تغير المعنى . فالاستعارات ، إذن ، عبارة عن أشكال خاصة لتغيرات المعنى . . .
وهكذا نرى أن المصدر (ذَنْبٌ) يشير ، في استعماله الاستعاري ، إلى المصدر
(خيط) » .

كيف نفسر لأنفسنا زلة اللسان هذه ؟ إننا نفسرها ، من غير ريب ، بعدم
التمييز بين الدال والمدلول . ونفسرها ، كذلك ، بصورة أدق عن طريق هذا العجز
الفطري عن إعطاء الدلالة ، كما نفسرها بعدم القدرة على قول كلمات إلا بمساعدة
الكلمات . وبما أن المعنى الثاني لكلمة (ذَنْبٌ) يفسح المجال (تقريباً) لشرحها
بوساطة كلمة (خيط) ، فإننا نلجأ في الوصف إلى كلمة ثانية هي (خيط) . ثم
أخذت ، فيما بعد ، عملية التوصيف اللغوي (إعطاء اسم جديد للمعنى الثاني لكلمة
ذنب) بدل العملية الاستعارية نفسها . ومن هنا نرى ، في كتب البلاغة التقليدية ،
أن ترجمة استعمالات الاستعارات إلى مصطلحات « خاصة » إنما تدرك كإقامة كلمة
خاصة مكان الاستعارة . وهذا ما يفسر الغضب الحاد لبروتون : لم يشأ الشاعر أن
يقول غير ما قاله . ولكن الكلمات تقول في الاستعارات شيئاً آخر لا تعنيه عادة .

ويعتبر فونتا نبي من القلة الذين أدركوا الفارق بين العمليتين . فهو يعرف
« المجاز اللفظي » بأنه مدلول بديل للمدلول آخر يبقى الدال فيه هو نفسه ، وكذلك
الصور ، إنها دال بديل لدال آخر يبقى المدلول فيه هو نفسه في الحالتين . وهذا ما
يفسر الخصومة المشهورة (اليوم وليس قديماً) حول المجاز : إنه ليس صورة بالنسبة
لفونتا نبي ، تماماً كما كان الأمر بالنسبة لبوزيه ، وذلك لأنه ليس ثمة كلمة تستطيع أن
تحل محل كلمة (رَجُلٌ) الطاولة ، و (جناح) الطاحونة . ولكن ربما يكون التعارض

هاماً في الطرف الآخر من السلسلة : ليس بين المجاز الاستثنائي ، حيث لا نستطيع أن نبذل الدال الحاضر بدال آخر معادل ، وبين كل الصور الأخرى ، ولكن بين « المجاز الصوري » الاستثنائي ، حيث يكون الإبدال ممكناً ، وبين كل الصور الأخرى ، حيث لا يكون الإبدال ممكناً .

- ٤ -

جاء في القول المأثور : الاستعارة استثناء . وهي ترى نفسها مصحوبة طبيعياً بعكسها : أي ، الاستعارة هي القاعدة . ولقد ذهب فيكون إلى تطوير إحدى متغيرات هذه الفكرة . كما أعطى كل من هامان ، وهيردير ، وكونياك ، ورسو شيئاً آخر . (وعلق ديريدا على الاثنين الأخيرين) . وإنما لمتغيرات عظمى على كل حال : كانت اللغة الأولى ، بالنسبة لفيكون ، لغة استعارية ، ولكنها لغة مرئية فقط انطلاقاً من الحاضر . (« ونعتقد أننا قد بينا كل أنواع المجاز اللفظي وحصرناها في أربعة : [استعارة ، كناية ، مجاز ، سخرية] . إنه لم يكن كما أردنا أن يكون حتى الآن عبارة روحانية أبدعها الكتاب ، ولكنه كان طرقاتاً ضرورية للتعبير فقط ، وقد استخدمتها كل الشعوب الشعرية الأولى ») . ولقد كانت هذه المجازات اللفظية ، إبان فجر اللغة ، الطريقة الوحيدة للتعبير ، والطريقة « البسيطة والمشاركة » ، كما كانت التعبير الخاص ، بينما تلك التي ذهبنا إلى تسميتها هكذا إنما هي مشتقة ومتأخرة ومن بين الأشياء التي تبرر هذا السبق ، هو أننا كنا نبحث في البداية عن « علاقة طبيعية » بين الإشارات والمعاني . ولهذا نرى أن « الأمم الخرساء قد بدأت تتكلم بوساطة الكتابة » . (ولقد أكد كليمان أليكساندري من قبل هذا التطابق الشكلي بين الكتابة ، أو على وجه الدقة بين الهيروغليفية والصور البلاغية : وتعني الهيروغليفية أيضاً « الترميز ، والمجاز ») .

وذهب نيتشه مذهباً معاكساً فأكد أن الكلام الآن كله مجاز . فالكلمة (المفهوم) لا تشير إلى واقعة أو ظاهرة إلا بمساعدة التجريد وبإسقاط عدد من سماتها . « كل مفهوم يلد من تحقق اللا تطابق . وبالتأكيد ، فإن أية ورقة من الأوراق

لم تتطابق قط مع أية ورقة أخرى . وإن المفهوم (ورقة) ، وهذا أكيد أيضاً ، كان قد تكون بفضل الهجر المقصود لهذه الفوارق الفردية ، وبفضل النسيان الذي أصاب بعض الخصائص » . ولكن هذا التطابق الذي يذهب من الجزء إلى الكل نسميه المجاز ، (ويسميه نيتشه الاستعارة تارة ، والكناية تارة أخرى) . ونستنتج من هذا ، أن اللغة صُنعت كلها من المجازات : « ليس ثمة تعبير خاص ، ولا معرفة خاصة دون مجاز » . ولهذا ، فإن المجاز يرتقي إلى رتبة من رتب السمات الإنسانية المميزة : ولقد تكلم نيتشه عن « تلك الغريزة التي تدفع إلى تشكيل المجازات ، هذه الغريزة الأساسية من غرائز الإنسان والتي لا نستطيع أن نتغاضى عنها لحظة واحدة ، وذلك لأننا ستتغاضى عن الإنسان نفسه » . ولقد سمى الإنسان حيواناً مجازياً .

إن هذه التعابير أقل مجازاً مما تبدو . وعندما يتساءل اللسانيون المعاصرون ، أي بعد القيام بأبحاث عن الإيصال الحيواني وعن السمات الخاصة بالكلام الإنساني ، فإنهم يصلون إلى نتائج ليست بعيدة جداً عن النتائج التي وصل إليها نيتشه . وتتجلى إحدى هذه السمات في إمكانية إعطاء الكلمات معنى غير معروف من المجتمع اللغوي سابقاً ، وإفهام المقصود تماماً ، وبقول آخر ، تتجلى إحدى هذه السمات في الاستعدادات على تكوين المجازات .

إن نظرية نيتشه تحيط بحدود هذا الفكر المتجذلق ، والذي باسمه نحذركم كي تبعدوا كل مجاز عن خطاباتكم ، هذا إذا كنتم تبحثون عن الحقيقة ، والمعرفة ، والعلم . وليس هنا ، كما يقول لنا نيتشه ، سوى مطلب يحض على استخدام مجاز مستهلك . « إن حدث المعرفة حدث يقوم على البحث في المجازات الأكثر قبولاً » . « وأن تكون حقيقياً ، يعني أن تستخدم المجازات المألوفة » .

ولكن إذا قيل لنا إن كل شيء في اللغة مجاز ، وإن الفارق الوحيد الموجود إنما هو فارق بين « العادة والحدة ، وبين التكرار والندرة » ، فإننا نرفض إذن بهذا فريدة المجاز ، ونتخلى عن وجوده نفسه . ولقد كتب نيتشه قائلاً : « يستطيع الإنسان بفضل نسيانه فقط أن يعتقد أنه يمتلك الحقيقة » . ولكن النسيان موجود . ورفضه يعني رفض التغير ، والتاريخ ، و حسب مصطلحات سوسير ، رفض الفارق بين الآنية

والزمانية . فإذا كانت اللغة ، زمانياً ، مجازاً كلها ، فآنيّاً ، يشكل المجاز جزءاً من أجزائها فقط . وما يثير المفارقة أن التساؤل عن الأصل يتم بطريقة مضادة للتاريخ .

- ٥ -

وإلى جانب النظرية « التقليدية » التي تعتبر المجاز استثناء ، وكذلك إلى جانب النظرية « الرومانتيكية » التي تعتبر المجاز قاعدة ، هناك نظرية ثالثة نستطيع أن نسميها « الشكلائية » : تبحث هذه النظرية عن وصف الظاهرة اللسانية في الظاهرة نفسها ، وفي داخل قطع آني . ولقد رأينا أرسطو يخبر عنها مجحفاً : ليس فقط بسبب الاعتقاد بالمعنى الخاص ، ولكن أيضاً لأن المعنى المحدث يحمل محل المعنى القديم . ولعل ي . آ . ريشارد هو أول من سيلاحظ أن المقصود ليس الإبدال ولكن التفاعل . فالمعنى الأساسي لا يختفي (وإلا فلن يكون ثمة مجاز) ، إنه يرجع إلى الخط الثاني ، خلف المعنى المجازي . وتقوم بين الاثنين علاقة ، تبدو وكأنها تأكيد للهوية ، وللتعادل (« كما تثبتت الكلمة نفسها ») . ولكن ليس التعادل أو الهوية علاقة بسيطة . ولذا فقد كونت دراسة المجاز فصلاً في دراسة تفاعل المعاني (المجازية وغير المجازية) . وثمة كتاب أساسي قد خصص لها وهو : The Structure of complex Words لمؤلفه وليم أمبسون . ويعتبر هذا الكتاب أول نظرية في المعاني المتعددة .

لا قيمة لهذا الشرح إلا في الاستعارات . أما فيما يخص الصور (دون تغيير في المعنى) ، فإننا نقف على اقتراح مهم آخر : تشكل الصور جزءاً من العلاقات بين الوحدات اللسانية التي نحسن كشف النقاب عن هويتها ونعرف كيف ندل عليها . ومثلها مثل صور هندسية واقعة على شفافية اللغة : تكرار ، إطروحات مناقضة ، تدرجات ، تناظرات عكسية . إنها عبارة عن شبكة ، عبرها ، نبدأ بملاحظة ما كان ، حتى حينها ، يتمتع بالجانب اللامرئي من « الطبيعي » : اللغة . ولذا ، فإن الصورة البلاغية عبارة عن صورة تستقبل كنظير لشيء ما .

نستطيع أن نبيّن الاستقلال النسبي للوصف إزاء الشرح ، ونذكر بالتحليل الذي قامت به مجموعة Mu للصور البلاغية ، وخاصة للمجاز : فكل شيء يشبه حكاية الجن ، أو حكاية الملك ليار حيث تبدو الفتاة الثالثة ، التي كانت موضع احتقار لزمان طويل ، أكثر جمالاً أو ذكاء . ولقد أهمل هذا المجاز منذ زمن بعيد - وجهلنا حتى وجوده - وذلك بسبب الاستعارة والكناية . ومع ذلك ، فهو يبدو لنا اليوم صورة أساسية (إلا أن حدس فوكلان وكاسيري كان به أسبق) .

ولقد أولت مجموعة Mu في دراستها للمجاز أهمية لمبدأ يقبله كثير من المؤلفين اليوم ، وتابعت النتائج . ويعتبر تحليلها صواباً إذا كان المبدأ حقيقياً : بمعنى أنه من الممكن تفكيك كلمة من الكلمات دلاليّاً . ويذكرنا Les Liégois بأن هذا التفكيك الذي نسميه اليوم (معنمي Sémique) أو (مفهومي - Componentille) ، يمكنه أن يكون ممثلاً في نموذجين . الأول ذو طبيعة ارتباطية ومادية : فالكنبة ، مثلاً ، يجب أن تكون مكونة من مقعد ، ومسند ظهر ، وذراعين ، وأربعة أرجل ، إلى آخره . وأما الثاني ، فذو طبيعة انفصالية ومفهومية : فمركز الشيء قد يكون رأساً ، أو كرة ، أو بطيخة ، إلى آخره . ونستطيع أن نقول بمعنى آخر إننا نستخلص من كلمة (رأس) ، و (كرة) ، و (بطيخة) خاصية عامة ، لتكون لنا بمنزلة الصنف (أما الحكمة ، فتريد لكلمة « مركز » أن تكون جزءاً من الرأس ، ولكن « الرأس » من وجهة نظر منطقية يعتبر عنصراً من عناصر صنف « المركز ») .

ونستطيع ، من جهة أخرى ، أن نهبط أو أن نصعد سلسلة المعنى الذي يحتوي نفسه على هذه الشاكلة . وهنا يكون المجاز إما عاماً أو خاصاً . ومن البدهي أن نقول إن للتعميم معنى يختلف باختلاف التفكيك وانقسامه إلى مادي أو مفهومي : « فالجزء » المادي أصغر من مجموعة ، بينما يعتبر « الجزء » المعنوي أكثر عمومية منه .

ويتكون المجاز من استخدام كلمة في معنى هو جزء من معنى آخر للكلمة نفسها . وذلك يكون باتباع أحد نموذجي التفكيك أو أحد الاتجاهين : فكلمة

« شراع » في معنى قريب من « السفينة » ، تعتبر مجازاً مادياً خاصاً . وكلمة « إنسان » عندما تستخدم في معنى قريب من « يد » تعتبر عامة ، إلى آخره .

ونستنتج من هذا ، أن المجاز اللفظي إذن ، إنما هو مجاز مضاعف ، وكل شيء يجري فيه كما لو أن معنى وسطاً بين معنيين - أي الجزء الحقيقي لمعنيين متضاربين - قد عمل مرة مجازاً لهذا المعنى ، ومرة ثانية للمعنى الآخر ، ولكي يستطيع المعنيان أن يكونا معاً في الدال نفسه (كما لو أنها ليسا معنيين وإنما معنى واحد) ، فإننا نقوم أولاً بتمثيل مجازي لكل واحد منهما . وسنضرب على ذلك مثلاً : إن كلمة « لِين » مجاز لكلمة « عَمَل » وكلمة « صبية » . وهذا ما يسمح لنا أن نعطي معنى استعارياً لكلمة « عمل » ، ويكون قريباً من كلمة « صبية » في الوقت نفسه .

وتتكون الكناية كذلك من مجاز لفظي مضاعف ، ولكن بالمعنى المعاكس : إنها متناظرة وبعكس الاستعارة . هنا ، يعمل كل واحد من المعنيين مجازاً لمعنى ثالث يغطيها معاً . وعندما نختار كاتباً من الكتاب ونسميه ، فإن كل واحد منها يتصرف كما يتصرف المجاز إزاء مجموع شامل يتضمن الحياة ، والمؤلفات ، إلى آخره . وإذا كان ذلك كذلك ، فإن التعادل بين المعنيين يصير ممكناً ، لأنها ينتسبان معاً إلى المجموع نفسه .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لم نر بعد كل النتائج لهذا التحليل المنطقي . وهاهي نتيجة بسيطة ، تبين جيداً عدم الاهتمام بالوقائع البلاغية حتى الآن : « جاكسون » يطابق بين تكثيف « فرويد » والمجاز اللفظي ، ويطابق « لاكان » بين الواقعة والاستعارة . فهل في هذا تناقض ؟ لا . لأن الاستعارة ليست سوى مجاز مضاعف .

- ٧ -

لماذا يجري تصنيف الصور البلاغية ؟ إن ما نعييه على البلاغيين القدماء هو أنهم قاموا بتصنيفات لا تكشف لنا شيئاً جوهرياً عن خصائص الصورة (هذا دون أن نتكلم عن الانقطاع المنطقي ، والطبقات المترابكة) . ولذا يبدو لنا جهد اللسانيين

إسهاماً إيجابياً ، ذلك لأنهم بحثوا خلف الصور الفردية ، والفئات التي تشكل فعلاً صلب القضية ، كما بحثوا عن كيفية صياغة قواعد لتركيب تكون الصور فيه هي المتوج . وبهذا المعنى ، يقول فري : التصنيف إيضاح .

تتكون هذه الفئات من نماذج عديدة . وتخص ، أكثرها بداهة ، طبيعة الوحدات اللسانية التي تتحقق الصورة فيها . وتنقسم هذه السلسلة من النماذج إلى قسمين ، وذلك يتعلق بتوجيه نظرنا نحو حجم الوحدة ومستواها (أي من وجهة نظر تركيبية أفقية وجدولية عمودية) . ونستطيع ، بالنسبة للحالة الأولى ، أن نعزل الدرجات التالية : ١) الصوت (أو الحرف) المعزول . ٢) الجذر أو (الكلمة) . ٣) التركيب . ٤) الجملة أو (العبارة) . كما نستطيع بالنسبة للحالة الثانية أن نعزل الدرجات التالية : ١) الأصوات أو (الخط) . ٢) النحو . ٣) الدلالة . وسنضطر داخل هذه الأخيرة أن نقابل العلاقات الدلالية التركيبية مع العلاقات الدلالية الجدولية . ويجب أن نلاحظ أن هناك بعض الصور التي تشترك ضمن فئات عدة في الوقت نفسه . فالتكرار ، مثلاً ، إنما هو تكرار للأصوات (الحروف) وللمعنى في الوقت ذاته .

وهناك بعد آخر ، ولكنه أقل بداهة ، يخص العمليات التي تكون كل صورة من الصور نتيجة من نتائجها . ولقد اتفقت مجموعة Mu وجاك ديراند أن هناك عمليات أربع : الإضافة ، والحذف ، والإبدال (أي حذف وإضافة) ، والقلب . وهذا التقسيم كامل منطقياً . ولكننا نستطيع أن نتساءل إلى أي حد يتناسب مع الخصائص الأساسية للصور وليس هو مجرد طريقة تقنية . ولقد سبق لأولمان أن أعطى تصنيفاً مكوناً من ثلاثة أجزاء للتغيرات الدلالية : الاتساع ، والانحسار ، والانتقال . ولكن ، هل من أجل هذا نكون قد تقدمنا جيداً على طريق معرفة الصور ؟ .

لم يتم الاتفاق بعد على اختيار نماذج الفئات الأخرى التي يجب إدخالها في هذا التركيب . ويوضح جاك ديراند أننا نستطيع أن نميز بدقة داخل علاقة تربط مصطلحين بين درجات عدة ، مثل « الهوية » ، و « التماثل » ، و « التباين » ،

و « التعارض » . ولقد وصفت مجموعة Liège هذه العمليات بأنها « بسيطة » و « جزئية » و « تامة » إلى آخره . ونستطيع أن نعتد على فئات ذات صبغة لسانية أكثر ، كما نرى ذلك عند جان كوهن : « المعنى الصريح » ، و « المعنى المفترض » ، أو أيضاً : « اللبس » ، و « الاتفاق » ، إلى آخره (ليس هناك تصنيف يعتبر نهائياً) .

- ٨ -

إذا استعمل كاتب من كتاب العصر الكلاسيكي كلمة « لب » بمعنى مجازي ، فإننا نؤكد أنه يتبغي قول كلمة « حب » . ذلك لأنه يريد أن يعطي اسماً لمعنى لا يمكن تسميته تسمية دقيقة بوساطة أي دال آخر . ولذا تعتبر كلمة « لب » في استخدامها هكذا ، الأداة الأكثر مباشرة لتعني ما عنت ، مع العلم أن كلمة « لب » لا تعني « حب » بالمعنى الذي تعنيه كلمة « حب » للحب .

فما دور كلمة « حب » في هذه الحالة ، ولماذا استدعت هكذا باستمرار ؟ . إن المعنى لا يفترق عن الكلمة (مدلول الدال) ، ذلك لأنه لا وجود للواحد دون وجود الآخر معه . ويمكننا أن نقول بطريقة أخرى إن المدلول الواحد لا يدع نفسه لدالين كي يسميانه . ومع هذا ، لا تعتبر الكلمات جزراً معزولة . فهي تقوم بالإيصال فيما بينها وتشكل ، إذا لم نقل نسقاً ، فيمكننا أن نقول مجموعة . ومن هنا ، فإن وحدة العلاقة بين الدال والمدلول لا تمنع وجود علاقات للمدلول مع دال آخر . وهكذا فإن كلمة « لب » مستخدمة استخداماً مجازياً تستدعي (ولكنها لا تعني) الكلمة « حب » . ويمكننا أن نقول إن كلمة « حب » هي التعبير التحليلي الأكثر قرباً ، والذي نستطيع بوساطته أن نعيد خلق كلمة « لب » عندما تُستخدم هذه الكلمة استخداماً مجازياً .

ثمة نموذجان من نماذج العلاقة ، إذن ، داخل النسق الشفوي وللوهلة الأولى ، نرى أن لهما علاقة من نوع ما مع المعنى ، ولكنهما مع ذلك يتصفان بالخصوصية إلى

درجة أن كل واحد منها يستحق اسماً مختلفاً . ولا ضير أن نتواضع على تسمية العلاقة بين الدال « لهب » والمدلول « حب » : الرمزية . وحينئذ ، ستمنحنا الصور المجازية نمط الترميز ، لأن الاثنين يشكلان مختلف العلاقات الممكنة للمدلول مع مدلول آخر ، أو أفضل من ذلك ، للرمز مع الرموز . فالعلاقة الرمزية ، تتكوّن من اشتراك ثابت لكيانين لهما الطبيعة نفسها ، ويستطيعان أن يمثلوا الواحد مستقلاً عن الآخر .

وإذا كانت مئآت الخواص تعتبر نعتاً تم التواضع على إعطائها للإشارة ، فإن هذه الخواص يجب أن تكون معطاة للرموز أيضاً . ولذا نقول على سبيل المثال ، إن المدلول يصبح بدوره دالاً ويدشن نسقاً متسلسلاً . وما دام الحال كذلك ، فإن الترميز وحده يستطيع أن يستمر مشكلاً سلاسل لا نهائية . وهكذا نرى أن المعنى يقبع داخل حدود وحدة الدال والمدلول .



يجب أن نعيد هنا فتح ملف « قسرية الإشارة » .

لقد جعل سويسر هذه القضية ، التي يعود تاريخها إلى ألفي عام ، درجة . وأكد قسرية الإشارة ، مما دفع بنفيسست منذ وقت قريب أن يجيبه قائلاً : الإشارة ليست قسرية ، ولكنها ضرورية . وتبع هذا الأمر نقاش طويل ، يمكن أن نقرأه في إطروحة Engler .

وما دامت القضية قضية إشارة أو قضية رمز ، فإن السؤال لا يطرح بالطريقة نفسها . وذلك لأن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير معلنة بالضرورة : إذ لا يعقل أن تشبه سلسلة من الخطوط أو الأصوات (أو الخطوط والأصوات) معنى من المعاني . غير أن هذه العلاقة ضرورية في الوقت نفسه ، بمعنى أن المدلول لا يستطيع أن يكون دون الدال ، وبالعكس أيضاً . ونرى ، خلافاً لهذا ، أن العلاقة داخل الرمز بين الرموز والرموز ليست ضرورية أو « قسرية » ، لأن الرموز والرموز يستطيعان

أن يكونا هذه العلاقة . وتستطيع العلاقة لهذا السبب نفسه ، أن تكون معللة ، وذلك لأنه بغير هذا لا شيء يدفعنا لإقامتها . ومن هنا ، ليس ثمة إشارات ، إذن ، معللة جزئياً أو نسبياً ، لأن علاقة المعنى تستلزم عدم التعليل . وعلى العكس من ذلك ، فإن الرموز كلها معللة ، وليس بعضها فقط ، وإن كان تعليلها يتم بصور مختلفة . ولقد أشار بنفينيست إلى هذا في دراسة أخرى ، فقال : « ونرى ، خلافاً للإشارة اللسانية ، أن هذه الدوال المتعددة ، وهذا المدلول الواحد [نحن نقول : الرامز والرموز] تربطها دائماً علاقة معللة » .

ثم ماذا عن الشيء الذي نسميه عادة « التعليل الإشاري » ؟ . سنأخذ أولاً الحالة التي تُعرض دائماً ، ونقصد بذلك الكلمات المحاكية ، مثل : « كوكو » . من المفروض أن تكون هذه الكلمة إشارة معللة ، لأنها تشبه الشيء الذي تشير إليه . ولكننا نرى مباشرة أن علاقة المعنى ليست معللة ، وإنما المعلل هو الدلالة الذاتية أو (المرجع) . وإن الأصوات التي تشتمل عليها كلمة « كوكو » لا تشبه (ولا تستطيع أن تشبه) معنى (كوكو) ، ولكنها تجعل مرجعها (غناء العصفور) أو تمثيله الذهني (وهذا بديل عن المرجع ، ولكنه لا يصاقب المدلول بأي حال من الأحوال) . ويمكن ، بهذا المعنى ، أن نقول إن الدلالة الذاتية عبارة عن حالة خاصة من حالات الترميز .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عندما تكلم سوسير عن القسرية (وهو يريد الكلام عن غير المعلل) ، لم يخلط بين علاقة (الإشارة - المرجع) وعلاقة (الدال بالمدلول) . ولقد كان واعياً ، على كل حال ، بأولى هذه العلاقات ، فاحتفظ لدراسته باسم خاص هو : 'Onimique' . « إن أكثر ماتحتوي عليه السميولوجيا من غلاطات (أي ما نختاره من الأشياء مصادفة لتمثيلها) هي : عندما تكون إمائية فقط » . هنا يكون المرجع خارج الكلام .

أما النموذج الثاني من نماذج التعليل ، فيأتي من الصور المجازية ذلك لأن أصوات كلمة مثل « شرع » ومعانيها تشكل علاقة غير معللة . ولكن معنى كلمة « شرع » ومعنى كلمة « سفينة » يشكلان علاقة معللة : نعم ، ولكن العلاقة الأولى

فقط ذات معنى ، أما الثانية فهي رمزية . وهذا التعليل ممكن ، لأن المعنيين يستطيعان أن يتشابها (أو أن يكون الواحد منها جزءاً من الآخر) ، تماماً كما يستطيع ذلك الدال والمرجع في كلمة « كوكو » ، ولكن لا يستطيع الدال والمدلول أن يتشابها .

بقيت العلة الثالثة ، وهي علة صرفية من نموذج : « خوخ - خوخة » ، « تفاح - تفاحة » . ولقد وسع جاكبسون هذا المفهوم بشكل سعيد ، وذلك عندما تكلم عن علة الرسم البياني . ويكفي ، مع ذلك ، أن نفحص أمثله واحداً واحداً حتى نلاحظ بأنها لا تخص الإشارة بحال من الأحوال ، ولكنها تخص العلاقة بين عدد من الإشارات . ويمكننا أن نقول : تستطيع علاقة التتابع ، أو التدرج ، أو الطرح النقيض ، في نظام الدال أن تشبه العلاقة في نظام المدلول ، ولكن المعنى ليس هو المعلل ، لأن المعلل هو نظام الخطاب .

- ١٠ -

إن اللغة نظام من الإشارات غزته عدة أنماط أخرى ، تشكل كلها أنساقاً رمزية ، إلى درجة نستطيع أن نقول فيها إن الإيصال يمر عبر نسق من الرموز ، وليس عبر نسق من الإشارات (وفي هذا خروج عن النظرية « الرومانتيكية » للصور المجازية : فالمقصود هنا هو الأنية وليس الزمانية ، كما أن المقصود أيضاً هو إقصاء نظام بوساطة نظام آخر . ونستطيع أن نظن كذلك ، كما فعل ثيكو ، أن المعنى هو الذي ينوب عن الرمزية) . وليس ذلك فقط بسبب هذا الشكل ، المفهرس منذ زمن طويل ، ولكن لأن أهميتها غير معتبرة ، ولذا سميت : « الاشتقاق الشعبي » ، ويذهب جاكبسون ، عن طريق القياس ، إلى تسمية هذا النوع « الاشتقاق الشعري » . فالشاعر يعطينا ، بفضل المجانسة ، الشعور بأن معاني الكلمتين متصلة ، ليس فقط في اللغة الشعبية أو في التورية حيث يكون حضور الصور البلاغية بدهياً ، ولكن أيضاً في أبسط حالات الإيصال اليومي حيث نتكلم دائماً لنقول « شيئاً آخر » ، إما مجازاً ، أو استعارة ، أو بقلب المعنى ، أو كناية . وكما دل على ذلك جرار جينيت ، فإن بروسست قد وعى أهمية الاستخدام العام « للغة المباشرة » أكثر من أي

لساني أو سيميائي . وليس هذا ميزة من ميزات ما يقال في صالون الجرمانتين : عندما يستخدم شاب دوجوني تورية ما ، فإنه يتكلم مجازاً . ولكنه عندما يسمي الأعضاء التناسلية بأسمائها ، فلكي يدل كناية على أنه قد بلغ العمر الذي نعرف فيه أسماء الأشياء .

وستأخذنا الدهشة إذا علمنا أيضاً أن الانساق الأخرى التي تعمل في المجتمع إنما تعمل عبر رموز وليس عبر إشارات . وإنه ليس من قبيل المصادفة إذا كان جيلب قد اكتشف العلاقة الرمزية في أساس الكتابة ، وإذا كان فرانز وموس قد اكتشفا أن « لغة » السحر تعبر عنها مصطلحات بلاغية . وقد فعل فرويد الشيء نفسه ، ليس فقط بالنسبة للتبادل الشفوي اليومي ، ولكن أيضاً بالنسبة للأحلام . وكذلك ، ليس مصادفة إذا ما تبين لنا أن الدعاية اليوم إنما هي جزء من هذا . ولقد أخذت مجموعة ليج على عاتقها ، بوضوح ، مهمة اكتشاف الصور البلاغية للانساق غير الشفوية . وعثرت عليها ، ليس بقوة مصادفة سعيدة ، ولكن لأن الصور تصنف تنوع العلاقات بين الرامز والرموز . وقد لاحظ فرويد من قبل هذه الوحدة ، فقال : « إن هذه الرمزية ليست خاصة من خواص الحلم ، إنما نراها في كل التخيلات اللاشعورية ، وفي كل التمثيلات الجماعية ، والشعبية أيضاً : في الفولكلور ، وفي الأساطير ، وفي الخرافات ، وفي الأمثال ، وفي ألعاب الكلمات المستعملة . . . » . ورأى بنفثيست جيداً ، حين علّق على هذا النص ، مستوى ملائمة هذه الرمزية في اللغة ، فقال إنها : « في الأسلوب ، أكثر مما هي في اللغة » ، وفي « الوحدات الكبرى للخطاب ، أكثر مما هي في الوحدات الصغرى » ، وفي « الجدول العتيق للصور المجازية » . ولذا ، فإن على السيميائي أن تجعل من نفسها رمزية .

ربما يكون الوصف البلاغي للصور غير كامل ، ولكن له الفضل في إحصاء عدد من الأشكال المختلفة والحفاظ على الفوارق كي لا تمسح معالمها . وقد آن الأوان لكي نوقف اندهاشنا أمام إمكانية إرجاع كل الصور إلى نوعين فقط : تشابه وتلازم . وإذا كان موس وسوسير (بوساطة كريستوبوسكي) وفرويد يستعملون ، ثلاثتهم ، هذا التفرع الثنائي ، فيجب أن لا نعتقد أن هذا اللقاء المعجز يؤكد حقيقة المعارضة : لقد

رجعوا جميعاً إلى تصنيف كان معروفاً في حينه لدى جمعيات علم النفس . وكما يقول نيتشه : « إذا أخفى شخص ما شيئاً خلف أيكة ، ثم بحث عنه وعثر عليه ، فإنه ليس ثمة ما يُمدح في هذا البحث وهذا الاكتشاف » .

إننا لن نعرف ، في الواقع ، كيف نعيد إيقونة بيرس إلى الاستعارة ، ولا قرينته إلى الكناية . ذلك لأن القرينة تستلزم أن تكون الإشارة نفسها مرتبطة بما تشير إليه في ماديتها ، وهذا على عكس الكناية حيث يكون المعنيان (أو الموضوعان المُستدعيان) متلازمين حقيقة . ومن هنا أخذ بيرس أمثله : إن الضمائر الشخصية (أو كل العلاقات الضمنية البرهانية) ليست كنايات بالتأكيد ، ولكنها تدل على الشخص المتكلم مثلاً ، والذي يكون على اتصال مباشر مع الخطاب . وكذلك الدخان بالنسبة للنار ومقياس الضغط الجوي بالنسبة للطقس ، وطاحونة الهواء بالنسبة للرياح : مع ما تدل عليه . ولهذا السبب فإن كل مرجع ، بالمعنى الدقيق (وصف موضوع حاضر) ، إنما يتم بوساطة قرينة ما ، حتى وإن لم تكن الجملة نفسها مؤلفة إلا من « رموز » (بالمعنى الدقيق الذي وقف بيرس عليه) : إن مثلاً بيرس كممثل سوسير ، كلاهما يعتبر العلاقة مع المرجع شيئاً خارجياً على الجوهر الدال للغة . ولهذا السبب أيضاً ، تستطيع اللغة في فكر بيرس ، أن لا تحتوي على قرائن ، بشرط أن نستعيض عنها بحركات جليلة : لم يعرف المصريون ، مثلاً ، أحرف الجر ، ولا أسماء الإشارة ، وكانوا يرجعون إلى النيل دائماً . بينما نرى أن للإسكيمو ، الذين يغطون أجسادهم بجلود الدببة ، أسماء إشارة تشير إلى : نحو الأرض ، نحو البحر ، إلى الشمال ، إلى الجنوب ، إلى الغرب ، إلى الشرق . . . » .

أما الإيقونة ، فيجب أن تمتلك خصوصية عامة مع الموضوع المشار إليه . إنها تُظهر نوعيته . ولهذا السبب تعتبر المحاكاة إيقونة ، كما تعتبر النقطة السوداء إيقونة سوداء . وتستطيع الاستعارة أيضاً أن تكون إيقونة ، ولكن فقط بمقدار ماتحتفظ بخاصية الشيء المشار إليه (إن بيرس هنا أكثر قرباً ، إذن ، من مجموعة Mu ، وأبعد من شارحيه المعتادين) . وعلى هذا ، فالإيقونة تنقسم إلى ثلاث فئات ، نعرّفها كالتالي : « تلك التي تشترك بخصائص بسيطة ونسيميها الصور . وتلك التي تمثل

العلاقات المزدوجة ، غالباً ، بين أجزاء شيء بوساطة علاقات متماثلة ضمن أجزائها الخاصة ، ونسميها الرسوم البيانية ، وأخيراً ، تلك التي تمثل السمات المُمَثِّلَة لشيء ما بتقديم ما يساوقه في شيء آخر ، وهي ما نشير إليه باسم الاستعارات » .

- ١١ -

يستطيع حضور المعنى والرمز في اللغة أن يوضح تعارضاً غير قابل للحل من الوهلة الأولى ، وذلك بين : البلاغة والمخيف ، أو بمصطلحات أكثر حداثة ، بين القارئ المتعدد ، اللامتناهي ، وبين أدبية الأدبي ، كيف يمكن سماع الكلمات « حرفياً وفي كل الاتجاهات » في الوقت نفسه ؟ .

إن المعنى لا يستطيع إلا أن يكون حرفياً ، والشعراء الذين أكدوا هذا ، كانوا أبرع لسانين من اللسانين المختصين : فالكلمات لا تعني إلا ما تعنيه ، وليس ثمة طريقة أخرى لقول ما تقوله . وإن كل تعليق إنما يغالط معانيها . وعندما يلفظ كافكا كلمة « قصر » فإنه لا يريد شيئاً آخر غير كلمة « قصر » .

ولكن الرمزية هي التي تكون غير متناهية . وكل مرموز يستطيع أن يصبح بدوره رامزاً ، فيفتح بذلك سلسلة من المعاني لا يمكن إيقاف جريانها . فالقصر يرمز إلى العائلة ، والدولة ، والله ، وأيضاً إلى أشياء أخرى كثيرة . وليس ثمة تناقض بين الشئيين ، والحق يذهب إلى ما ذهب إليه رامبو .

تحتاج النظرية الأدبية إلى دلالة ، كما تحتاج ، إذن ، إلى رمزية .



حدود الأجناس الأدبية

يحيى رشيدي

تسعى نظرية الأجناس الأدبية إلى التنقيب في حريات الابداع قصد تعرية النشاط الفني للسلوك اللغوي، بمعنى ازالة الكثافة الحاجلة التي يشكلها تداخل الأساليب والوهم الظاهر بعدم وجود أجناس أدبية، وحيث يدفع هذا التداخل إلى الاقرار بعدم وجودها الفعلي .

فوليك يقول في هذا: «لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن . والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا . فالحدود بينها تتغير باستمرار . والأنواع تخطط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك . وقد شن بنديتو كروتشه في الاستطيقا (١٩٠٢) هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة رغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لاعادة صياغته بشكل مختلف»^(١).

النبع والنهر

غير أنه يظهر لنا - عكس ما ذهب إليه وليك - أن «قائمة» هذا المفهوم لازال لها حضور فعال بدليل استمرار الأجناس الأدبية في الواقع الفعلي للنشاط اللغوي الابداعي ودعوة كروتشه التي بناها على أن الفن حدس ذو جانب مثالي واضح في الاحتفاظ بمنزعة روماني، فإذا افترضنا أن المبدع منبع لنهر، وان انعراجات هذا النهر وتفرعاته بمثابة الأجناس، ففي الفهم الكروتشي لا يبقى سوى النبع فيما يتوارى مجرى النهر وحتى النهر.

وحق الفهم النصي مدعما بفكرة التناص كأحدث دعوة تخفي جهرا وسرا الرغبة في التخلي عن الأجناس، لا يستطيع تحقيق تلك الرغبة بالشكل المفترض. ان آراء بارث المدعومة لهذا المنزع تحمل في طياتها بذرة الشك في مدى تحقيق الفهم النصي «قائمة» تنهض مكان «قائمة» الأجناس. فبارث وكروتشه وبلانشو ظلوا حتى في تهجمهم على نظرية الأجناس يحتفظون بمفاهيمها.

وإفراغا لمفهوم النص من نزعة الاستقلالية يؤسس تودوروف وجينيت مقولة للأجناس تركز على العلاقات بين النصوص. وتعتبر النص تحقيقا فعليا للجنس الأدبي إذ لا يعدو الجنس الأدبي أن يكون مجموعة من النصوص ذات خصائص استدلالية مشتركة.

وعند لوتمان نجد أن العلاقة بين الجنس والنص ما هي إلا نتيجة لمبدأ المتغير / الثابت المستمدة من مفهوم «الفونيم» ككيان مجرد لمجموعة من الأصوات ذات الشبه الفيزيقي وكل الأصوات هي تغيرات أو «ألفونات». أما الفونيم فثابت. ويراعى في ذلك توحد الظروف. فالجنس هو «الوحدة الثابتة، والنموذج الأصلي» تكونه مجموعة من النصوص الأدبية «ككيانات حقيقية متغيرة» والنص الواحد مثل «ألفون» له «تشابه فيزيقي» مع باقي نصوص الجنس.

دور أرسطو

ولكن بارتون جونسون - وإن كان لا ينفي المبدأ جذريا - يشكك في صلابته، «إن معظم الكيانات الأدبية الخالصة بخلاف الكيانات الصوتية، لا تحصر نفسها في تحديد صارم. إن الأبنية الأدبية رغم أنها حقيقية ومفيدة دون شك، إلا أنها هجينة. وأي مثال نقي لنوع أدبي هو طير نادر في الحقيقة. ولا تستطيع النصوص المتفردة أن تتصل - بوضوح - ببعضها البعض أو بالفئات الأعلى كالنوع - بنفس معنى علاقة «الألوفونات أو الألومورفس بالفونيمات والمورفييمات»^(٢).

وفي الميراث الفكري النقدي ترك أرسطو أهم انجاز لرسم الحدود الشرعية بين الأجناس منطلقا من الأجناس الأدبية ذات القيمة الأدبية العالمية المعروفة في عصره. ولم يستطع المنظرون الذين جاءوا بعد أرسطو في القرون الوسطى والفترة الكلاسيكية تجاوز ما قدمه هذا المفكر.

وإذا كانت الكلاسيكية والرومانسية أهم حركتين يمكن أن يشار إليهما بعد أرسطو كانجاز فذ في الأدب والفكر الأدبي لما قبل هذا القرن، فهما في ما يرى بعض الدارسين لم تقدما جديدا يبرز جديد أرسطو. فجيرار جينيت يقول عن الفنون الشعرية في القرن السادس عشر «أنها ترفض بصفة عامة كل نظام وتكتفي برصف الأنواع؛ الواحد جنب الثاني: ففي سنة ١٥٥٥ م صنفها بلتيمي دي مان كما يلي: الهجاء، المقطوعة الشعرية، الأنشودة الغنائية، الرسالة الشعرية، الرثاء، النقد، الملهاة، التأليف البطولي، بينما يصنفها فولكين دي لافريناي (١٦٠٥ م) كالآتي: الملحمة، الرثاء، المقطوعة الشعرية، القصيدة الهجائية، الأغنية، القصيدة الغنائية - الملهاة، المأساة، النقد، الغزل (العذري). القصيدة «الرعوية». ويصنفها فيليب سندي ١٥٨٣ م في كتابه «دفاعا عن الشعر» كما يلي: (النوع) البطولي، الغنائي، المأساوي، الملهاتي. النقدي، الهجائي، الرثائي، الرعوي. . الخ»^(٣)

أي أن هذه الفنون الشعرية ترفض كل تنظيم فكري وتتجنب أي بناء نسقي حتى الحركة الرومانسية التي انطلقت من وعي ملموس بمسألة أجناسية الأدب،

اندفع بعض منظريها نحو تدمير الحدود بين الأجناس ، ويكفي ذكر هيجو في مسرحيته «كرومويل» كنموذج لهذا المنزع دون أن يقدموا البديل الصلب الذي يرجع الأشياء إلى أماكنها الصحيحة .

وجاء الرومانسيون

إن الرومنسيين كما يذهب بول فان تيغيم لم يستطيعوا التوصل : «إلى بناء جسد مذهب في ما يتعلق بالشعر الغنائي ولا في ما يختص بالمرح لقد كانت محاولاتهم في هذا المجال . كمحاولات كل الشباب الذين تلهبهم نار الغيرة . ويملاهم الفكر الخلاق ولكنهم كانوا جهلاء خاصة ومحرومين من كل تجريد فكري ومن موهبة التحليل التي تسمح وحدها باستخراج المبادئ ووضع القوانين . أما بعض أصحاب العقول التي كانت جديرة بهذا العمل كبنجامين كونستان وغيزو وستاندال فانهم لم يعملوا بعملهم إلى النهاية . فقد تخلوا عنه لأسباب متعددة . قد تكون السياسة أو الخلق الأدبي نفسه» .^(٤)

على أن هذا التفسير وإن كان ينطبق على الرومانسية الفرنسية فلا يمكن بحال من الأحوال أن ينطبق على الرومانسيين الألمانية والانجليزية وإلا فمن يجادل في مكانة الأخوين شليغل وجوته وكولردج وغيرهم ممن نهضوا بالتراث الخالد للحركة الرومانسية .

تحت أشعة الشمس العربية

ولم يخلف تسرب شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية أي منجز يذكر في ما يتعلق باعادة تفسير الأجناس اليونانية فما حصل هو سلخ للجلد وشي للفكر الأرسطي تحت أشعة الشمس العربية . وما يذهب اليه ابن رشد - كمثال - معرفاً للمأساة : «والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الارادي الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة - لا قوة جزئية في واحد واحد من الأمور

الفاضلة - محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلا بما يولد فيها من الرحمة والخوف وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة»^(٥)

فنعت جنسا شعريا (المأساة) باسم غرض شعري (المديح). وليس لذلك ما يبرره سوى انتهاك حرمة الأول. وإذا سلمنا بأن صناعة المديح العربي تساوق نعت «الأمور الفاضلة» وهو ما أقره ابن طباطبا وقدامة والعسكري وابن رشيق وحازم القرطاجني، فليست لها علاقة بـ «الرحمة والخوف» ولا أعتقد أن احدا من الفلاسفة المسلمين استطاع وصف صناعة المديح بأحسن ما وصفها به ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء».

إن أول استهلال يطالعنا في شعرية أرسطو يبدأ بالعبارة التالية: «حديثنا هذا في الشعر حقيقته وأنواعه»^(٦) وهو استهلال لا يمكن التخلي عنه كمبدأ لأي دراسة اجناسية للأدب. إذ أن أي دراسة من هذا النوع ليس بوسعها تجاوز تفسير «الحقيقة» وتوزيع ميراث «النوع» والذي يتغير هو طبيعة تصور تفسيرهما.

ففي شعرية أرسطو والكلاسيكية ظل هذا التصور معياريا وأخلاقيا وفي الرومانسية نقصت درجة المعيارية وتحولت الأخلاقية إلى اجتماعية بدرجة كبيرة. أما النظرية الحديثة فهي وصفية في المقام الأول.

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

إن أهم ما يميز شعرية أرسطو هو الربط بين الجنس الأدبي والأسلوب فعنده يتفرد كل جنس أدبي بأسلوبه الخاص من خلال سمات الوزن والصيغ والعناصر المرتبطة بالموضوع وبأدائه وكذلك بالبنية السردية والعناصر التداولية. ففي علاقة الوزن بالأسلوب يقول أرسطو رابطا بين الوزن البطولي والملحمة: «والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم ولو أن امرءا استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأوزن والأوسع ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغربيات والمجازات كل التلائم إذ في هذه المسألة أيضا تفوق المحاكاة القصصية غيرها. أما الوزن الأيامي والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص. والآخر أنسب للفعل. وشر

من هذا أن تمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون ولهذا لم يضع شاعر تأليفا واسعا في بحر آخر غير البحر البطولي: وكما قلنا من قبل: ان الطبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان»^(٧).

وستنتقل هذه الفكرة إلى النقد العربي حيث نراها متجلية عند حازم القرطاجني في الربط بين الأغراض والأوزان.

كما أن مما يميز شعرية أرسطو نزعته التطبيقية البحتة حيث اقتصر في دراسته على اجناس معينة عارضا لكل خصائصها التي بدت له مائزة أو ضرورية في تكوين سياق بنيتها وفي مقدمة تلك الأجناس المأساة والملهاة والملحمة.

الغنائي والملحمي والدرامي

ولكن النقاد بعد أرسطو أسسوا ثلاثة أخرى هي المعروفة بثلاثية (الغنائي - الملحمي - الدرامي) والتي خضعت فيما بعد لتفسيرات فلسفية ووجودية ولغوية وجمالية. وظلت هذه الثلاثية طيلة سيرورة التاريخ النقدي تشكل مجالا حيويا لتشكيل حدود الأجناس وبخاصة أن أرسطو أشار إلى الشعر الغنائي من خلال بعض أنواعه كالديثرامبوس والهجاء وتكونت نتيجة لذلك شبه قناعة بوجود نسق لتلك الثلاثية عند أرسطو ومن قبله أفلاطون.

<http://Archivebeta.Scribd.com>

فوارين يقول إن أرسطو في كتابه «فن الشعر» إذ يسمي على وجه التقريب الملحمة والمسرحية والشعر الغنائي على أنها الأنواع الأساسية في الشعر يواظب على تفريق وسيلة كل منها وخصائصها بحسب الهدف الجمالي لكل نوع»^(٨).

وقد أريد لهذه التصنيفات الثلاثة - حسب تودوروف - أن تكون الأشكال الأساسية بل (الطبيعية) للأدب من أفلاطون إلى اميل ستايجير مروراً بجوته وياكسون»^(٩).

وتوجد آراء أخرى لفراي وباختيث وفيليب لوجون وروبير شولي وغيرهم وكلها تصب في اسناد التصنيف الثلاثي إلى أفلاطون وأرسطو.

وهنا نرى موقفا مغايرا فجيرار جينيت يصف الاسناد بشئى النعوت السلبية طيلة كتابه (مدخل لجامع النص) ويسمه على سبيل المثال بـ «الفهم الخاطىء» و«التفسير المتسرع» و«الخطأ التاريخى»، و«الخلط النظرى» ويرجع هذا الاسناد فى رأيه إلى احترام الكلاسيكية الصادق للسلف وحاجتها لضمانة الأرثوذكسية وإلى توهم تراجعى فى القرن الحالى مع محاولة الحصول على تأييد شرعى للتفسير الصيغى أما مرحلة الرومانسية والتي تلتها فأغفلت إشراك أفلاطون وأرسطو فى قضية التقسيم . اننا «لا نتراجع بسهولة على أن نعكس تقييما أساسيا خاصا بالشعرية الحديثة» على النص التأسيسى للشعرية الكلاسيكية، وهو غالبا . وكما سنرى . عكس رومنتيقي قبل كل شىء .

ولربما كان لا يخلو من نتائج نظرية مزعجة : فنظرية «الأجناس الأدبية الثلاثة» الأساسية الحديثة العهد نسبيا لا تمنع نفسها باغتصاب الانتساب القديم - سمة العرافة فحسب وبالتالى مظهر الديمومة وتخمينها بل تضيف للأجناس الأدبية الثلاثة أساسا طبيعيا قد يكون أرسطو ومن قبله أفلاطون وضعاه بصفة شرعية لغرض آخر»^(١٠) .

ويقوم تقييم جينيت للجهد الأفلاطونى الأرسطى على أساس صيغى موضوعي ففي دراسته «حدود السرد» يتتبع مفهوم السرد عند كل من أفلاطون وأرسطو . فيلاحظ أن ما يسميه أفلاطون Lexis (كيفية القول) كمقابل لـ Loges (ما يقال) ينقسم نظريا إلى محاكاة بحصر المعنى وسرد بسيط وان افلاطون يقصد بالسرد كل ما يقوله الشاعر متكلما باسمه الخاص دون ان يحاول اقناعنا بأن شخصا آخر هو الذى يتكلم . مثل الأبيات التى يحكى فيها هوميروس مجيء كريسيس حاملا فدية ضخمة لاستعادة ابنته ويتوسل فيها الاثنيين ارجاعها له . أما الأبيات التى يتكلم فيها كريسيس ويوجه الخطاب بنفسه إلى الاثنيين متوسلا إليهم ارجاع ابنته فهى ما يسميه أفلاطون محاكاة .

وهذه القسمة النظرية - حسب جينيت - والتي قابلت داخل القول الشعرى

بين الصيغتين الخالصتين وغير المتجانستين أي السرد والمحاكاة مكنت من اقامة تصنيف عملي للأجناس يتضمن الصيغتين الخالصتين (الحكاية ممثلة في الأنشودة المدحية القديمة والمحاكاة ممثلة في المسرح) وكذلك صيغة مختاطة هي الملحمة^(١١).

أما في تصنيف أرسطو فكل شعر محاكاة. وحيث السرد والتقديم المباشر للأحداث ليسا سوى صيغتين للمحاكاة الشعرية، وهو التصنيف الذي سيتأسس عليه التمييز الكلاسيكي بين الشعر الحكائي والشعر المسرحي. فصيغة المحاكاة الأفلاطونية تمثل الشق الثاني في التصنيف الأرسطي. أي الشعر الممثل. والتصنيفان معا يتلقيان في مقابلة الشعر المسرحي بالشعر الحكائي.

ولكن جينيت يتوصل إلى النتيجة التالية: وهي أن الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب كتمثيل هي السرد المعادل اللغوي للأحداث اللغوية وغير اللغوية. إن التمثيل الأدبي (المحاكاة) عند الأقدمين ليس السرد مضاف اليه «الخطابات» إنه السرد والسرد وحده. وأفلاطون قابل *diégésis* بـ *mimesis* كمحاكاة تامة (متكاملة) بمحاكاة غير تامة. ولكن المحاكاة التامة ليست محاكاة. أنها الشيء نفسه. والمحاكاة الوحيدة اذن فهي غير التامة وهكذا ف *mimesis* هي *diégésis*^(١٢).

ARCHIVE
http://Archive.net/Sakhrat.com
المحاكاة

إن المحاكاة توجد في الأبيات التي يسرد فيها هوميروس افعال كريسيس لأن الأبيات تعطينا تمثيلا وتقديما لغويا لأفعاله أما الأبيات اللاحقة (خطاب كريسيس) فهي ليست مثيلا لكلامه. فإذا افترضنا أنها فعلا خطاب حقيقي. فالأبيات تكوينها أدبي. وإذا كانت متخيلة كان تكوينها أدبيا أيضا. وفي الحالتين لا توجد محاكاة. إنها بمثابة نص مدسوس في النص السرد.

وهذه الأبيات التي يراها أفلاطون محاكاة ويراهها جينيت مدسوسة في النص السردى فاقدة استقلالها. لأنها توجد مؤطرة وموجهة بواسطة الأجزاء الحكائية التي تكون «عمق» الخطاب. وأرسطو الذي جعل السرد خاصا بالملحمة يكون بدوره تنبه

إلى فعالية السرد في ادماج الفقرات غير السردية .

ويذهب جينيت إلى أن الصيغ الشكلية التي ميزها أفلاطون هي الطريقة الوحيدة لتجريد «نظامه» ولكن يلاحظ عليه اغفاله الشعر اللاتمثيلي أو الغنائي وكذلك الأشكال النثرية الأخرى . ويرجع ذلك لمفهومه للشعر القائم على «مماثلة الأحداث» التي هي حد الشعر عنده»^(١٣).

وأرسطو سينتقل بالتصنيف الصيغي الأفلاطوني ذي الخانات الثلاثة (السردى - التمثيلي - المزدوج) إلى تصنيف صيغي ثنائي : (السردى «الملحمة» والتمثيلي) فيقصي بذلك السردى الصرف (الذي يتكلم فيه الشاعر باسمه الخاص حسب أفلاطون) . كما يبعد الشعر التعليمي (الذي موضوعه الطب أو الطبيعيات) باعتبار المحاكاة لا تتجسد فيه . ويتابع أفلاطون في الصمت عن الشعر الغنائي . يقول جينيت : «أما القصائد التي نعتها بالغنائية (مثل قصائد سافو وبثدار) فلا يذكرها في هذا الموضوع أو غيره من كتاب (الشعرية) فهي لم تجلب انتباه أرسطو ولم يعرها أفلاطون اهتماما والنتيجة التي نصل إليها هي أن التقسيمات اللاحقة ستكون مقصورة على المجال المحدد بدقة للشعر التمثيلي»^(١٤).

يتبلور ذلك عند أرسطو في الحيز المهم المخصص للتراجيديا كمقابل للكوميديا والتصنيف : تراجيديا / كوميديا - كما يقول تودوروف «قديم وشائع جدا» . لكن يلاحظ أن أرسطو سجله دون أن يصرح به كما يشير إلى تطور هذا التصنيف الثنائي وتبنيه من طرف الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية حيث خصصت التراجيديا بجدية الحدث ونبل الأشخاص والنهاية المأساوية وخصصت الكوميديا بالأحداث اليومية وبشخصيات الوضعيات المنحطة والنهاية السعيدة . إلا أن تودوروف يدخل هذا التصنيف ليس في إطار الصيغ ولكن في إطار الأجناس ويعتبره جنسي واضح^(١٥) .

ويكشف جينيت على المبدأ القائم وراء تصنيف أفلاطون وأرسطو . إنه التقاطع بين موضوع المحاكاة «ماذا» وطريقتها «كيف» حيث ينحصر الموضوع في «الأفعال الانسانية» ويقابل ذلك عند أفلاطون Leseis (كيفية القول) و Logos (ما

يقال) غير أن هذا لا يعني الافضاء إلى نظام للأجناس . و«طريقة المحاكاة» تقابل عند جينيت «صيغة المحاكاة» كما تقابل «وسيلتها» الشكل : الحركات - الكلام - النثر - الشعر - الأوزان . . غير أن هذا المستوى الشكلي في نظره لم يحظ بأهمية من طرف كتاب «الشعرية» فيسجل تقاطعات موضوع المحاكاة المنحصر في الأفعال الانسانية المجسدة من طرف «ابطال متفوقين» و«ابطال متدنين» بصيغتي سرد الأحداث وعرضها كالتالي : «وينتج عن التقاء الصنفين من المواضيع المحاكية مع الصنفين من الصيغ تحديد شبكة مكونة من أربعة أقسام من المحاكاة . تناسب مناسبة تامة ما يطلق عليه التراث النقدي الكلاسيكي «الأجناس» فبإمكان الشاعر أن يسرد أو أن يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة وأن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية وعلى هذا النحو يحدد الدرامي المتفوق المأساة - والسردى المتفوق الملحمة ، ويطابق الدرامي المتدني الملهاة والسردى المتدني جنسا غير محدد ولم يحدد بكيفية جيدة ولم يطلق عليه أرسطو مصطلحا معينا . وانما مثل له أحيانا بالشعر الساخر . . وهو بالنسبة للملهاة ، ما تمثله الاللياذة والأوديسة بالنسبة للمأساة ويمثل القسم الأخير - دون شك - السرد الهزلي الممثل بالشعر الساخر الذي تحتويه الملاحم ويبرزه بطريقة صحيحة أو خاطئة البطل الهزلي»^(١٦) .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ورغم ما يلاحظه جينيت عن كون أرسطو سيدخل على هذه الشبكة سلسلة من عمليات الإهمال والتحقيق حيث لم يكد يقتصر إلا على معالجة «نظرية المأساة» فان التقاطع بين الصيغة والموضوع يؤكد بوضوح وجود «نظام» للأجناس عند أرسطو يكون الجنس فيه نتيجة لتوحد الصيغة والموضوع .

الصيغة والموضوع

إن واقع الأجناس واقع ذي شقين : الصيغة والموضوع وفي مقابله يوجد الواقع المجرد وههنا يبرز جينيت تقاطعا آخر بين «الواقع الصيغي الموضوعي ، والواقع الموضوعي المجرد» المتمثل في المأساوي بما هو من صنف اناسي غير شعري . ويتمثل

الواقع الأول في الدراما النبيلة وغير النبيلة (الملحمة): «ويوجد الواقعان في علاقة تقاطعية ويعتبر حيز تلاقيهما حيز المأساة نفسه (بالمعنى الضيق الأرسطوطالي للكلمة) والمأساة بمعناها العام تفترض توفر الشروط المنتجة للشفقة والخوف. مثل الصدفة والعودة للحدث والتعرف. . الخ. وبعبارة أدق الشروط المنتجة لذلك المزيج الخاص من الخوف والشفقة الذي يحدثه في المسرح التجلي القاسي للقدر. .

وخلاصة القول أن المأساة تعد ضمن اطار الأجناس الأدبية تخصيصا موضوعيا للدراما النبيلة مثلما يعد المسرح الفوديلي «اليوم تخصيصا موضوعيا للمسرحية الهزلية، والرواية البوليسية تخصيصا موضوعيا للرواية»^(١٧).

إن مما يزيد في أهمية النظام الأرسطي انفتاحه على المحتمل: «فعندما لاحظ أرسطو وجود سرد نبيل ودراما نبيلة ودراما منحلة. استنتج حينئذ - لنفوره من الفراغ ورغبته في إيجاد التوازن - انه يوجد أيضا سرد منحل فمثله مؤقتا بالملحمة الساخرة ولم يكن يعلم أنه خصص هكذا محلا للرواية الواقعية»^(١٨).

وهكذا يفضي بنا تحليل جينيت إلى النتائج التالية:

* رفع نظام الأجناس عن أفلاطون واستبداله بنظام الصيغ القائم على وضعية الإخبار.

* الكشف عن مبدأ التقاطع في أجناسية أرسطو.

* إخراج الشعر الغنائي من أي مبدأ تصنيفي عند الفيلسوفين.

الهوامش:

(١) ريني وليكول: مفاهيم نقدية ترجمة، د. محمد عصفور (ص٣٧٦) سلسلة عالم المعرفة فبراير ١٩٨٧ - الكويت.

(٢) بارتون جونسون: دراسة بوري لوتمان البنيوية للشعر. ترجمة د. سيد البحراوي - الفكر العربي (ص: ١٥٨) عدد ٢٥ سنة ١٩٨٢.

(٣) جيرارجينيت: مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب (ص٣٨) دار توبقال للنشر

ط ١ / ١٩٨٥ - الدار البيضاء - المغرب .

- (٤) بول فان تيغيم : المذاهب الأدبية الكبرى ترجمة فريد انطونيوس (ص ٢٢٠) منشورات عويدات . بيروت - باريس ط ٣ / ١٩٨٣ .
- (٥) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ضمن فن الشعر تحقيق د . عبد الرحمن بدوي (ص ٢٠٨) دار الثقافة بيروت - لبنان (د . ت) .
- (٦) أرسطوطاليس : فن الشعر ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي (ص ٣) الطبعة المذكورة .
- (٧) نفسه ص ٦٨ .
- (٨) أوستن وارين ورينيه وليك : نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي (ص ٣٠٥) دمشق (د . ت) .

(٩) Zvetan. Todorov Dictionnaire encyclopédique (p:198) Editions du seuil 1972- Paris

(١٠) مدخل لجامع النص ص (١٦ - ١٧) .

(١١) Gerare Gertte Figures II (p:51) Editions du seuil Paris 1969 .

(١٢) Ibid (p: 56)

(١٣) مدخل لجامع النص ص ٢٣ .

(١٤) نفسه ص ٢٤ .

(١٥) Dictionnaire encyclopédique (p: 199)

(١٦) مدخل لجامع النص ص (٢٥ - ٢٦) .

(١٧) نفسه ص (٣٢ - ٣٣) .

(١٨) نفسه ص : ٥٥ .



مفهوم البطل التراجيدي

في

المسرح الشعبي

المكون الذاتي للبطل
في مسرحيتي

«شأراً لله»

(الحسين ثائراً - الحسين شهيداً)

ومأساة الحلاج»

د. أحمد العشري

تساءل مارجوري بولتون : إلى أي حد يجب أن يتمسك الكاتب بحرفية التاريخ ؟ تقول :

إن الكاتب المسرحي كالذي يكتب تمثيلية تاريخية لا يزال مطالبا باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث

ربطاً مقنعاً ، حتى لا تكون التمثيلية أقرب إلى « سجل أخباري » منها إلى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة^(١) .

فالكاتب المسرحي لا ينقل التاريخ نقلاً حرفياً ، لكنه يختار منه الأحداث الهامة التي تشكل مراحل تحول في حياة الأمم والأفراد ، على اعتبار أن الفن اختيار ، فإنه يربط هذه الأحداث من خلال رؤية شخصية ، وموقف فكري واجتماعي وسياسي ، فتأتي صياغته ذات رؤية جديدة ، تحمل في خطوطها العريضة أحداث الماضي بقدر ماتحمل في مضمونها واقع الحاضر .

وعندما طرح الشاعران المسرحيان : عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور ، مسرحيتهما (ثأر الله ، ومأساة الحلاج) لم يتمسكا بحرفية التاريخ ، بل اختارا الأحداث التي لها أهمية كبيرة من الناحية المسرحية . وعليه « فإنه لا يلزم أن تكون المسرحية التاريخية تعبيراً مستترا عن أمور جارية فقط ، ولكنها أعمال تستمد قيمتها من محاولة اكتشاف جذور الحاضر في الماضي »^(٢) . فمعظم كتاب المسرح عندما يلجأون إلى أحداث الماضي ، إنما في حقيقة الأمر يتحدثون عن الحاضر ، فالحقيقة التاريخية ذريعة لإضفاء طابع الاحتمال على الأحداث الجارية في المسرحية^(٣) ، على اعتبار أن الأحداث التاريخية قد وقعت فعلاً ، ومن هنا يكون ذكر هذه الأحداث التاريخية قد أضفى عليها طابع الاحتمال . ولكن اليرديس نيكون يرى رأياً آخر ، فيقول :

ربما يكون حافز اختيار التاريخ مبعثه أنه لا أمل في الدنو من الصفة التراجيدية إلا بتناول قصة من الزمن البعيد ، فمن الواضح أن نفس الدوافع التي تقود بعض المؤلفين إلى اختيار أحداث تاريخية فعلية ، تغري آخرين بالاستدارة إلى الاسطورة القديمة^(٤) .

وتؤكد هذا الرأي وتتفق معه أوديت أصلان ، حيث تقول : « إن الاحترام الذي نحس به تجاه الأبطال ، يزداد كلما ابتعدوا عنا ، فيجب أن ننظر إلى الشخصيات المساوية نظرة تختلف عن تلك التي نخص بها عادة الشخصيات التي نراها عن

قرب»^(٥) . وعلى هذا يكون الكاتب المسرحي محققا عندما يلجأ أحيانا إلى التاريخ ، وذلك لإضفاء طابع الاحتمال على الأحداث والشخصيات ، كما أن نظرتنا إلى هؤلاء الأبطال الغابرين ستكون نظرة تقدير وإجلال لهم كأبطال مأساويين ، ويؤكد نفس المقولة ، برتراند راسل ، فيقول :

إن هناك شيئا في الأدب يبعث على العزاء ، وهو أن مآسيه قد انجابت إلى الماضي ، وأصبحت بهذا ذات كمال وهندوء ينجمان من أنها لم تعد في متناول أيدينا . . وأنا لما ييث فينا القدر الأسمى من راحة البال أن يبلغ بنا الحزن مبلغه ، فننظر إليه وكأنه قد حدث في الماضي . . في الماضي البعيد : وأن نشارك بخيالنا في الصعبة الحزينة التي تضم تلك الأرواح الباهتة التي قدمت حياتها قربانا لمعجزة الحياة الطاحنة التي لا تزال تدور^(٦) .

وقد تميز المسرح الشعري الحديث بمناقشته المتأمله لقضايا العصر ، ومشكلاته وأحداثه « فشغل نفسه بقضايا السلطة والعدل والكفاح ، وطرح الأسئلة حول مفهوم الحرية والالتزام - والواجب الوطني والقومي ، وبالأحرى وضع نفسه في قلب الحياة وانطلق يعبر عنها »^(٧).

وإننا إذا انتقلنا إلى جانب شائك بعض الشيء - في المسرح الشعري - وهو ما نسميه - تجاوزا - بالدراما الإسلامية ، والتي سنأخذ نماذج لها من هذه الدراسة ، ممثلة في ثار الله (الحسين نائرا ، والحسين شهيدا) لعبد الرحمن الشرقاوي ، ومأساة الحلاج لصالح عبد الصبور ، فإن المؤثرات الأوروبية تظل واضحة رغم الاختلاف الواضح بين المفاهيم الدينية الغربية والمفاهيم الدينية للإسلام ، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية والثواب والعقاب ، وهي مفاهيم تعتبر محورية في نظرية أرسطو للدراما .

أقول أنه رغم الاختلافات البينة بين بعض المفاهيم الأساسية للعقليتين المسيحية والإسلامية ، إلا أن الإنسان يستطيع مناقشة هذه الأعمال الثلاثة على أساس المفاهيم الأوروبية للتراجيديا .

فالبطل المأساوي عند عبدالرحمن الشرقاوي ، بطل إسلامي ، هذا صحيح ولكنه من الناحية الفنية - المكون الذاتي للبطل - بطل تراجيدي بالمعنى الكامل ، وماأظنه يختلف عن مفهوم أرسطو لهذا البطل ، سواء في نقطة ضعفه الأساسية أو في خطئه المأساوي الذي لا رجعة فيه ، وفي سقوطه الحتمي نتيجة هذا الخطأ ، بصرف النظر عن القدر والقدرية .

ونفس القول ينطبق على مأساة الحلاج ذات المنطلق الديني ، حيث يكون البطل المأساوي بطلا متكاملا بالمفهوم الأوروبي . . رغم مناقشته لواقع عربي معاصر تماما في بيئة جغرافية مختلفة .

وسط هذين النقيضين ، وهما الدعوة إلى مسرح عربي أصيل ، والواقع التاريخي الذي يربطنا بالمسرح الغربي بمفاهيمه التقليدية المعروفة . . تصبح الدراسة التحليلية للنماذج التي اخترناها من التراجيديا العربية المعاصرة ، ضرورة علمية ، فمثل هذه الدراسة تساعد غالبا على تحديد المواقف ، أي أنها محاولة لتوضيح أين نقف في بحثنا عن مسرح شعري عربي ، والواقع أن هذا هو المنطلق الحقيقي لهذه الدراسة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakirrit.com

* الحسين كبطل تراجيدي :

يرى الكاتب المسرحي عبدالرحمن الشرقاوي ، عظمة البطل الثوري عندما يناضل في الواقع بالسيف وبالكلمة معا . . ويرى أن أي انفصال بين السيف وهو رمز القوة المادية التي تدفع إلى تغيير واقع فاسد ، والكلمة أيضا وهي أحد أشكال النضال - المعنوي - في الواقع ، يعد خطأ . فبين الكلمة والسيف ارتباط لا ينقسم . فالثوري الذي ينحو نحو الكمال يجب أن يكون مثقفا ومناضلا . فبينما يعجز الفتى مهران عن تحديد طريق نضاله الصحيح بأخطائه غير المتعمدة وابتعاده عن قاعدته وهي جموع الفقراء من الفلاحين ، وتنازله وميله للمناورة . . الخ ، نجد أن الحسين بن علي (رضي الله عنه) شخصية متقدمة إلى حد كبير ومتماسكة ، هذا التماسك هو الذي دفعه إلى اتخاذ مواقف أكثر وضوحا ، فهو من هذا المنطلق - كبطل في مسرحية شعرية -

على النقيض من الفتى مهران ، من ناحية تمسكه الشديد بقضية التغيير . . بمعنى تمسكه بالحق والعدل والشورى وتبنيه لقضايا طبقة الفقراء والمحرومين في عصره ، ولكن من خلال إيمانه الديني العميق . . هذا العصر الذي ناضل الحسين بن علي ضده ، هذا العصر الذي شهد ثراء طبقة بطريق غير شرعي ، وهذه الطبقة تريد أن تحافظ على مكتسباتها حتى ولو وصل الأمر بها إلى محاربة بعض مفاهيم الدين ، والمدافعين عن الدين أيضا .

فبينما نجد الحسين - في مسرحية ثار الله للشرقاوي - على رأس المدافعين عن تقوى الفقراء ومبادئ الدين ، نجد أن يزيد بن معاوية على رأس المدافعين عن طبقة الأغنياء ، والمدافع في نفس الوقت عن توريث الحكم ضد شريعة الدين . . لذلك نستطيع أن نرجح أن الصراع في مسرحية ثار الله (الحسين ثائرا والحسين شهيدا) صراع سياسي يأخذ قالباً دينياً يخوضه الحسين بن علي بالسيف والكلمة ، لإقامة الجسور بينه وبين الناس الذين تخلوا عنه ، واتخذوا منه - بالترغيب تارة والترهيب تارة أخرى - موقفاً مضاداً وعدائياً ، واتجهوا إلى صفوف يزيد .

وعندما نتعرض لدراسة المكون الذاتي لشخصية الحسين في مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي كبطل تراجمي - تطرح أمامنا مشكلة التوفيق بين : المفهوم الإسلامي والعقائدي للعلاقة بين إرادة الله (سبحانه وتعالى) ، وإرادة الإنسان . وهل يمكن أن تقوم مأساة إسلامية في ظل هذا الاعتقاد - خاصة إذا كانت هذه العلاقة بين الله (سبحانه وتعالى) وبين رجل الدين الصوفي - ممثلاً في الحسين بن علي ؟ .

نظن أنه في ظل المفهوم الأرسطي للمأساة والبطل المأساوي ، لا يمكن أن يتحقق البعد المأساوي للحسين من ناحية الصراع ، لما يلي :

إن الحسين رجل الدين يدرك مسئوليته تجاه عصره ، وتدفعه عقيدته للتضحية بنفسه في سبيل مبدأ ديني ، وبهذا يصبح صراع الحسين صراعاً من أجل هدف ديني ، وليس ضد الدين ، وهذا الهدف يحمل معنى الفضيلة والمثل العليا ، والقيم الإنسانية الرفيعة ، « وليس هناك تعارض بين إرادة الله وإرادة الحسين »^(٨) ، لأن هدف الحسين

الذي يضحى من أجله مصدره الله (سبحانه وتعالى) ، وقد أنزله في رسالة سماوية من أجل البشر - هذا الهدف - يشعر الحسين أن عصره في حاجة لتأكيد هذه المبادئ والأهداف السماوية . من هنا نرى أنه ليس هناك في مسرحية الشرقاوي ، صراع بين الحسين وقوى علوية ، بل هو صراع بين الحسين ونفسه ، وصراع بين الحسين والأمويين ، أو بمعنى آخر صراع خارجي وصراع داخلي . وتوجد علاقة وثيقة بين الصراعين ، فغالبا ما يكون الصراع الخارجي مفجرا للصراع الداخلي داخل نفس البطل - عندما تتصارع الإرادات - عندما يصطدم بمشكلة أو أزمة تبحث عن حل لموقف محدد .

فعندما بعث يزيد رجاله برسالة للحسين طلبا للبيعة ، أصبح الحسين بعدها في صراع داخلي حاد ، يبحث عن حل ، فصوره الشرقاوي حائرا لاجئا إلى قبر جده يناجيه ويستترشده ، طارحا قضيته بشكل منطقي عقلاني ، في المنولوج الآتي :

الحسين : بأبي أنت وأمي يا رسول الله إذ أبعد عنك

وأنا قرّة عينك

إنني أرحل عن أركى بلاد الله عندي

خارجا بالرغم مني . . .

غير أنني . . . <http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أنا لا أعرف ما أ صنع في أمري هذا فأعني

أنا إن بايعت للفاجر كي تسلم رأسي

أو لكي يسلم غيري . . . لكفرت

ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك

وإذا لم أعطه البيعة عن كره قتل

وإذا عشت هنا كي أحشد الناس عليه

خاض من حولك بحرا من دماء الأبرياء . .

موقف ما امتحن المؤمن من قبل به ،

أو سيق إنسان إليه . .

امتحان كامتحان الأنبياء
أترى أمنحه بيعة ذل ؟
بعدها آمن في بيتي وأهلي
مثل شاة في قطيع . .
ثم أسقي الناس خمر الراحة الممزوج بالذلة
في كأس بديع من ذهب ؟
أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطفاة ؟
لا أبالي بالذي يحدث منهم
إذ يجدون ورائي في الطلب . ؟
مستخفا بالحياة
بحياتي وحياة المسلمين الآخرين . . . ؟
موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به
أو سيق إنسان إليه .
امتحان كامتحان الأنبياء

آه لو تنكشف الغمة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق ؟ (٩)

في هذا الموقف الدرامي يجتدم الصراع الداخلي في نفس البطل ، إنه اختيارات بين الفعل واللافعال ، بين أن يثور فيسفك دم ، أو يقعد ذليلا ، وتستمر هذه الحيرة وتشتد . فيناجي الحسين ربه بقصيدة أخرى ، وكأنها مكمله لسابقتها التي ناجى بها جده .

الحسين : يا أيها المعشوق وافتك المحب بيت وجده
فأمنحه شيئا من رضاك
وأفُضْ عليه بحكمتك
فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل
... ..

إني لأضرع طالبا منك الإشارة
فالإشارة رائد فوق الطريق المستقيم
إن كان ما بي مطمع للملك والمجد المؤئل
إن كان ما بي رغبة في أن أكون أنا أمير المؤمنين
إن كنت مفتونا بأعراض الحياة ولا أحس
إن كان ما بي شهوة للملك لكن لا تبين
قد خالطت كوساوس الشيطان عقلي فالتبس
ومضت تخادعي لتبرير الخطيئة مثل آدم
فأظن أن تطلبي الدنيا دفاعا عن حقوق المسلمين
وأخال أن تطلعاتي ثورة ضد المظالم
إن كان بي هذا الفتون
إن كان بي زهو خفي لا بسا زهد التقى
فاسكب على قلبي شعاعا من جلال حقيقتك
لأرى اليقين
لأرى الحقيقة والخديعة في الذي هو كائن حولي
وفيما قد يكون (١)

<http://Archivebeta.Sakhi>

تلك هي الأزمة التي يعاني منها الحسين ، فأين الخلاص ، فالبطل في حيرة من أمره ، وهذا الصراع الداخلي لا يستمر طويلا ، إذ يأتيه الحل على هيئة منام تتجلى الحقيقة بكل أبعادها أمام عينيه ، فيختار النضال والدفاع عن دين الإسلام ليستقر العدل .

الحسين : بان الرشد من الغي
وهداني جدي للرأي
غفوت قليلا فحلمت
حلمت بجدي يأمرني ألا أقعد عن باطل

ورأيت أبي يتسم إليّ ويدعوني
وأمي تنتظر قدومي
وحلمت بعم أبي حمزة

زينب : (تقاطعه وهي تتماسك لكي لا تبكي) لا توجع قلبي نحن فداؤك
الحسين : (مستمرا) يناديني بأبي الشهداء . .
وبشرني جدي بمكان في الجنة قرب مكانه
إذا أنا ما استشهدت دفاعا عما جاء لتيبانه^(١١) .

ذلك الحلم يدفع الحسين إلى الماضي قدما لا يلوي على شيء ، عازما كل العزم
على خوض النضال دون توقف ، لأن صراعه النفسي الداخلي قد حسم ، وانجلت
الغمة ، وعرف اليقين ، فالحسين يرفض الباطل ويمضي إلى الاستشهاد .

الحسين : (من وراء القبر) أنا ذا آت يا جدي

أنا ذا آت يا أمي
أنا لا أنكص عن وعدي
أنا ذا آت يا أبنائي
افسح لي ركنا عندك
أنا ذا آت يا عمي
يا حمزة يا خير الشهداء^(١٢)

إن السماء تدعوه أن يخوض النضال ، وعلى أساس هذا المنطلق لا يتوانى الحسين
في سعيه الدائم نحو الاستشهاد ، والوقوف ضد أعداء ومحرّفي الدين ، وضد الأغنياء
الذين أثروا على حساب الفقراء والمحرومين .

لقد حاولنا الآن أن نوضح الصراع الداخلي الذي كان يعاني منه الحسين ، ثم
اهتدى بنور الحقيقة العلوية ، ليتخذ الصراع بعدا جديدا متمثلا في الصراع
الخارجي . والذي يتمثل في بعدين متلازمين : البعد الديني ، والبعد السياسي .

والصراع الخارجي في المسرحية نجده في حقيقة الأمر صراعا متكافئا في بداية المسرحية ، عندما علم الحسين بأمر الرسائل التي تدعوه إلى الحضور إلى الكوفة وتطلبه خليفة للمسلمين ، أما عندما يتخلى عنه أنصاره بعدما قطع أكثر من ثلاثة أرباع الطريق ، ولم يبق معه سوى عائلته وأقاربه والقليل من الأنصار . . عندئذ يتحول الصراع إلى صراع غير متكافئ . فعلى رأس أحد طرفي الصراع يقف الحسين صاحب الرأي الحر ، وعلى رأس الطرف الآخر يقف يزيد بن معاوية وأتباعه من الأمويين المأجورين . وبمعنى آخر يقف خلف الحسين أولئك المؤمنون الذين ارتضوا أن يحموا دينهم ، وليدافعوا عن أحد مبادئ الإسلام ، وهو الشورى ، متمسكين بتعاليم الدين ونصوصه ومدى تأثيرها في النفوس . ويقف خلف يزيد أتباعه من آثروا الدنيا ومتاعها على حساب الدين .

إن مصدر قوة يزيد يكمن - ماديا - في امتلاكه لثروات ضخمة - جمعها أصلا من مال المسلمين - يستطيع بها أن يشتري نفوس الضعفاء .
زينب : كان معاوية يصطنع بمال الدولة أنصاراً

ARCHIVE
ما عسى تصنع فيمن أترفوا من بيت مال المسلمين
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
ما عسى تصنع فيهم ؟

في قصور شيدوها وجوار قد شروها
وعطايا منحوها ؟ (١٣) .

وإذا كنا قد أشرنا إلى طرفي الصراع الخارجي في مسرحية الحسين ثائرا ، فإننا نضيف أناسا على قدر كبير من التذبذب والتأرجح وقفوا بين الاثنين .

إن صراع الحسين يتمثل في إرادة تصر على ضرورة تغيير الأوضاع ، ومن هنا تكمن الصعوبة ، ومن هنا أيضا تكمن عظمة الإنسان في قدرته على المواجهة السياسية ، ومحاولة إعادة الأمور إلى نصابها ، وبذلك يتحمل الحسين قدرا كبيرا من المعاناة خاصة عندما يكون ميزان القوى غير متكافئ .

ويدلنا أحد الموالين للحسين في نضاله الصعب - سعيد بن سعيد - على الذين
أثروا على حساب الدين مؤكداً جوهر كلام الحسين .

سعيد : آه منكم يا سراة الناس في هذا الزمن .

أنتم يا من تألبتم على حكم علي

عندما حاسبكم عما اقتنيتم

عندما رد لبيت المال ما كنت كنزتم

عندما نازعكم اقطاعكم

ثم سوى بين كل المسلمين^(١٤) .

فأصحاب الحسين مثله يدركون فساد الواقع ويعملون على اتخاذ مواقف بطولية
(رغم قلة عددهم) وعلى هذا تكون رؤية الحسين للواقع ، ليست رؤية ذاتية ، بل
هي في حقيقتها رؤية جماعية ، فالجميع يدرك أبعاد الأزمة ويعملون على حل هذه
الأزمة بالنضال في صف الحسين - على الأقل في البداية - قبل أن ينصرفوا عنه ، ولقد
أراد ابن جعفر أن يطرح خطته السياسية على الحسين من أجل مساعدته في الخروج
من مأزقه .

ابن جعفر : فلتهادنه قليلاً يا ابن عمي فالسياسات حيل

أنا أدعوك إلى شيء من الحكمة والريث لتدبير الأمور

لن قليلاً يا أخي لا تنكسر

إنحنِ الآن لإعصار نذير

واستقم ما شئت بعده

هكذا تنجو بنفسك

هكذا تسلم رأسك

هكذا تحفظ ما تنهض له

(فجأة) أعلن البيعة حتى تهدأ الثورة عنك

فإذا استقويت فانقض بيعتك^(١٥) .

ولو قبل الحسين هذه المناورة السياسية ، لتحول جوهر الصراع إلى شيء آخر مختلف ، فالخلفية التي يتحرك عليها الحسين هي خلفية دينية ، والخلفية التي ينطلق منها يزيد بن معاوية هي خلفية سياسية ، فإذا افترضنا - جدلا - أن الحسين انتقل من خلفية الدين إلى السياسة ومناوراتها ، فقد الحسين جوهر قضيته الأساسية ، هي الدفاع عن جوهر الدين الإسلامي بالكلمة ودون مناورة .

الحسين : (متفضا) كبرت كلمة .

وهل البيعة إلا كلمة ؟

ما دين المرء سوى كلمة

ما شرف الرجل سوى كلمة

ما شرف الله سوى كلمة^(١٦)

وهنا يتضح مكنم الضعف الحقيقي عند الحسين كبطل مأساوي - في مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي - يحمل في داخله قدرا هائلا من البراءة الكاملة ، فهو مقتنع بالكلمة دون الفعل ، معنى ذلك أن البطل التراجيدي ينقصه الوعي بحقيقة الصراع ، فالصراع هنا لا مجال فيه للكلمة لأن الطرفين مختلفان ، بل هو صراع يعتمد على الفعل - السيف - وهنا تكمن براءة البطل السياسية .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وإذا علمنا من خلال المسرحية أن الحسين يؤمن بالكلمة كقيمة عالية ، وأن شرف الله هو الكلمة ، فإن المناورات السياسية لعبة بعيدة كل البعد عن روح الحسين وأخلاقه . فبينما يرى ابن جعفر أن الغاية تبرر الوسيلة يرى الحسين عكس ذلك . . يرى أن الغايات الشريفة يجب أن تكون وسائلها أيضا شريفة ، وتتفق مع أصول الدين وجوهره ، وهنا نقطة الضعف القاتلة عند الحسين - كبطل تراجيدي - والمتمثلة في البراءة السياسية .

وفي نفس الوقت يتضح جوهر الخلاف بين المعسكرين : معسكر الحسين ، ويتخذ خلفية دينية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية ، والمعسكر الآخر معسكر الأمويين وعلى رأسه يزيد وأتباعه ويتطلقون من خلفية سياسية بحتة ، ونلمس هذا الفرق بين

المعسكرين في قول الصراف .

الصراف : إنهم أصحاب تقوى وورع
وأرى الدولة تحتاج إلى كيد سياسي حصيف^(١٧)

وفي نفس المشهد نرى نفس الفكرة وهي ضرورة فقدان البراءة والاتجاه إلى المناورات والخدع ليتسنى للإنسان أن يعيش في هذا العصر ، يؤكد أسد على هذه المقولة .

أسد : ولكل زمان دولته ورجال أعرف بأموره
وحسين قره عين رسول الله يعيش زمانا قد ولى
ما عاد رجال كعلي لحكومة دولتنا أهلا^(١٨) .

فبينما يطالب الحسين بالشورى مستندا إلى نصوص الدين ، نرى أن يزيد وأتباعه يقفون مع شكل التوريث ، حتى لو أدى ذلك إلى المناورات ، بل التعذيب والقتل في أحيان كثرة .

وينطلق الحسين في موقفه إلى تغيير الواقع والوقوف ضد تحويل مسار الإسلام من حكم الشورى ، إلى الحكم عن طريق التوريث ، والحسين في موقفه هذا لا يبغى ملكا شخصا ، بل يبغى خير الأمة وصلاح الدليل^(١٩) : <http://Archiekh333.com>

الحسين : أنا لا أنشد الملك كما قلت
ولكني أريد الخير للأمة
أنا الأمر بالمعروف والناهي عن المنكر^(١٩)

ولابد من أن يتوافر العامل الخارجي ليبدأ الحسين مشواره في إصلاح حال الأمة والدين ، نقصد لابد من توافر نقطة الهجوم ليعجل الحسين بصراعه ويحسم أمره في شق طريقه والذي سيلقى فيه حتفه ، والعامل الخارجي الذي شجع ، أو بمعنى أدق زاد من تشجيع الحسين ، هو وصول سعيد ، أحد أنصار الحسين إلى مكة ، ومقابلة الحسين في بيته .

سعيد : . . . خذ وعد

إنها والله آلاف الرسائل

كلها تدعوك للكوفة فورا

إنما أقسم أهل المصر ألا يدخلوا الجامع إلا بالحسين

قد دعوناك إلينا مرتين

فلماذا لم ترد . . ؟

أنت مسئول بهذا الصمت عما يحدث لنا (٢٠) .

هذا الحدث يعجل بالصراع ويفجره ، بحيث يجعل البطل يتقدم خطوات إلى

الأمام ، وهذا الموقف جعل الحسين غير عابئ بتحذيرات زينب وابن جعفر .

ابن جعفر : ولكنكم قد خذلتكم أخاه

ومن قبل هذا قتلتكم أباه

... ..

زينب : أخاف عليه انتفاض الرفيق وغدر الصديق

وكيد الخليف

ولست أراكم له حافظين

أنتم له وبحكم حافظون (٢١)

والتحذير الذي تطرحه زينب له دلالة المادية ، فهو تحذير قائم على تجربتين

سابقتين في الواقع هما :

١ - تجربة مر بها علي رضي الله عنه ، عندما تخلى أهل الكوفة عنه .

٢ - تجربة الحسين عندما خذله أهل الكوفة أيضا .

ولكن آلاف الرسائل التي حملها سعيد إلى الحسين تباعه وتطلب منه أن يحضر

فورا إلى الكوفة لكي يصلي بهم ، هي في الحقيقة حجة قوية ، لا بد بعدها أن يتخذ

الحسين موقفا إيجابيا ومن هنا تنبع المفارقة الدرامية ، فبينما يمضي الحسين إلى الكوفة

معتقدا أن الموقف في صالحه ، ينقلب الموقف ليصبح في صالح يزيد وأعوانه ، وذلك

لأنهم استطاعوا أن يقتلوا مسلم بن عقيل ، ابن عم الحسين ، ومن هنا أيضا يأتي تحذير زينب كدلالة درامية .

وتكمن المأساة في علم الحسين بهذا التحول الذي أصاب الكوفة ، ومع ذلك يصر على مواصلة الرحلة ، رغم غدر أهل الكوفة وانضمامهم لمعسكر يزيد ، ورغم ما يستتبع هذا من نهاية مأساوية ، فالحسين إلى جانب براءته السياسية يدخل ميدان السياسة غير مسلح بأسلحتها .

الحسين : أنا ماض في طريق الحق . . لن أرجع . . أو أهلك دونه (٢٢) .

.. .. .

ولكنه قدري أن أذود عن العدل مهما يقف في سبيلي
هو الحق . . أخرج من أجله
فإن كان لابد من معركة
وإن كان لابد من مستشهدين
فيا أملا عز من أدركه (٢٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrif.com

أيها الناس فأما بعد إني هاهنا المسئول عنكم
فلأصارحكم بما نهض منذ اليوم له
إنني أكره أن تمضوا معي من غير علم
نحن ماضون جميعا لملاقاة الحتوف (٢٤) .

لقد أدرك البطل المأساوي نتيجة ما هو مقدم عليه ، بعد معرفته بغدر أهل الكوفة وانصرافهم عنه .

الحسين : كيف حال الناس في الكوفة ؟ قل لي يا زهير ؟
زهير : حال ذل . . حال غدر

عظمت رشوة أهل الرأي في الكوفة ، فانفضوا عن البيعة لك
وسواد الناس مقهور ، فلا رأي لمن لا حول له

حبيب : غير أن السيف في أيديهم أشهر ضدك
ابن عوسجة : فقلوب الناس لك
وحراب الناس والله عليك (٢٥) .

إذن فقد علم الحسين بجلية الأمر كله ، فياترى أيمضي إلى الكوفة أم
يتراجع ؟ .. تلك هي المشكلة .

لقد اختار الحسين وبإرادة كاملة أن يمضي في طريقه ، ليتضح الجانب الثاني من
شخصيته ، وهي سعيه إلى الاستشهاد من أجل إعلاء كلمة الدين :

فلقد غير الإسلام فكرة العدالة بالخلاص ، إلى العدالة بالثورة ، وشجع
الموت في سبيل الفكرة ومواجهة الظالمين ، وجعل الثائر الشهيد أحد السبعة
الذين يظلمهم الله يوم القيامة ، يوم لا ظل إلا ظله . وهو بهذا يربط بين الثورة
على الظلم وبين الحياة الآخرة (٢٦)
الحسين : أنا مدعو إلى تلك الشهادة

إن موتا في سبيل الله أزكى عند رب العرش من كل عباده (٢٧)

وفي مسرحية الحسين شهيدا يؤكد البطل إصراره على الاستشهاد في سبيل الحياة
الأخرى من أجل الحقيقة والعدالة .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الحسين : فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
أنا الشهيد

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء

ليكون رمزا داميا

للموت أن أجل الحقيقة والعدالة والإباء

... ..

طوب لمن يعطى الحياة ، لقيمة أغلى عليه من الحياة (٢٨) .

إن إصرار الحسين لإعطاء حياته لقيمة أغلى عليه من الحياة ، وإن سعيه إلى
الموت في سبيل المبدأ ، وفي سبيل إعلاء كلمة الإسلام ، فهاهو عمر بن سعد أمير

جيش الكوفة قد أتاح للحسين بن علي فرصة النجاة ، بأن يبايع أو يفر ، فلم يفر ولم يبايع .

إن الحسين في مسرحية الشرقاوي ، إنما يسعى من أجل إحداث التطابق الذي رآه في المنام ، فعندما يموت ، يكون البطل قد حقق الحلم الذي رآه في منامه .
« لأن موت الشهيد لا يمثل لنا هزيمة الفرد بل انتصاره . وهذا الموت هو نتيجة الصراع يقف فيه الفرد في مستوى القوى العلوية ونتيجة لهذا ، فإن الإحساس بالمعاناة يضيع بسبب هذا الانتصار الخلفي » (٢٩)

ولكننا نتساءل : هل ضاع فعلا الإحساس بالمعاناة عند الحسين ؟

لقد عانى الحسين ، وعاش فترة صراع نفسي حاد وتردد - إلى حد ما - في أن يكمل مشواره ، أو لا يكمله ، وإن كان قد صمم بعد ذلك على إكماله . نقول : إن هذا التردد أو التأي والذي عاش الحسين صراعه الداخلي ، نفى عنه « التحمس المجرد لقضية الحق ، والذي ليس فيه السحر الدرامي نفسه الموجود في الضعف الإنساني أو العاطفة الإنسانية » (٣٠) .

ومن هذا المنطلق يكون موقف الحسين كبطل ديني في مسرحية الشرقاوي ، يختلف عما يطرحه أ.ب. ريتشاردز ، عندما يقول : « إن أقل مسحة دينية في المسرحية ، من تلك الأديان التي تقدم الجنة للبطل التراجيدي تعويضا له ، تكون مدمرة » (٣١) ، أي مدمرة للأثر التراجيدي .

إن أرسطو لم يهتم في كتابه « فن الشعر » بهذا النموذج النادر من التراجيديا ، والذي يعرض الخصومة بين إرادة مجردة وعالم مفكك ، والذي نراه ونذكره في مسرحية ثار الله ، فإرادة الحسين إرادة حرة مجردة تصارع عالما ماديًا مفككا ، كما أن الحسين يحمل الكثير من القداسة ، فهو يحس « أنه وجد السبب الخفي - والمتمثل في دخوله الجنة - لذلك فهو يرغب في الاستشهاد ، وبدافع من هذا السبب يتقدم بجلال نحو موته وتحوله » (٣٢) . فهو لا يجزع ولا يقلق ولا يضطرب لما يرقبه من قدر الله ، لأنه قد سلم أمره إلى الله ، واطمأن إلى إرادته فيه ، واطمأن إلى أنه لا يريد له في النهاية إلا

الخير ، تهديه في ذلك علاقة المودة لله ، والحب والرضا المتبادل من الجانبين ، وفي قول الله عز وجل برهان على ذلك ﴿ رضي الله عنهم ورضوا عنه ﴾ (٣٣) . وهو في الوقت ذاته لا يتواكل عليه بحجة أن « القدر مكتوب » (٣٤) . ولا ينفذ إلا ما أراد الله . حقا لا ينفذ إلا ما أراده الله ، ولكن قدر الله مغيب عن الأبصار ، وليس يدري أحد مقدما ما سيكون ، ومن ثم ينبغي العمل في سبيل الله وطمعا في جنته : ﴿ خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا ﴾ (٣٥) . ﴿ فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم ﴾ (٣٦) . ﴿ وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ﴾ (٣٧) .

فموقف المسلم من القدر هو التسليم للمغيب المجهول ، والعمل في نطاق الظاهر المعلوم . فالصراع يحدث في الأرض ، ولكنه ليس صراعا مع القدر ، فلا صراع عند المسلم ، بل هناك التسليم الكامل ، فقد اطمأنت النفس ورضيت بحكم الله واثقة أنه الخير ، وحتى لو لم يتكشف لصاحبه في حينه ، أو حتى لعدة أجيال . . . إنما يكون الصراع مع الشر الموجود في الأرض ، ويكون دوما من أجل الخير وفي سبيل الخير أو في سبيل ما يعتقد الإنسان أنه الخير .

« فالإنسان في الدراما الحديثة - والمأساة الحديثة - يصارع قوى المجتمع وقوى الطبقة إذا طغت عن حدها ومالت إلى الظلم ، ولكنه لا يصارعها وفي حسه أنها « القدر » ولا أنها البديل من « الله » ، وإنما يصارعه وهو مرتبط بالله ، مترقب لقدر الله ، مطمئن إلى حماه ، ولا يستعجل نتيجة الصراع » (٣٨)

الحسين : فيها أن الموت قضاء قد قدر

يأتي مهما يتأخر

ولكيلا أسجن في خوفي

وكيلا أندم من بعد

وكيلا أسكت عن منكر

سأخرج مؤتزرا سيفي

دفاعا عن شرف الدين . . عن شرفي (٣٩) .

إن سبب مصرع الحسين هو إصراره على التمسك بمبادئه في مجتمع فاسد وباطل ، ولقد كان بمقدوره أن ينجو ويعيش آمناً ، لو أنه قال كلمة واحدة طلبوها منه ، ولكن الحسين صاحب المبادئ يرفض أن يقول هذه الكلمة ، بل يرفض حتى أن يصمت .

الحسين : أنا لا أملك حتى صمتي
فبعض الصمت يدوي في أرجاء الأرض
ويعلن موقف صاحبه برضاه المذعن أو بالرفض^(٤٠) .

فلقد كان الحسين يعتقد أن صمته أيضاً إنما يعبر عن موقف ، ولم يكن هذا الصمت ليخدم القضية التي يدافع عنها .

إن دراسة البطل في مسرحية ثار الله ، دراسة تتسم بالحذر ، نظراً للاعتبارات الدينية . فهل من الممكن اعتبار أن الحسين كبطل تراجيدي ، قد أخطأ بعض الأخطاء المأساوية التي أدت به إلى نهايته ؟ . وللإجابة عن هذا السؤال نرى من خلال المسرحية أن الحسين « قد أخطأ »^(٤١) ، في البداية ، ثم سرعان ما أدرك هذه الأخطاء ، ولكنه لم يتراجع وأصر على تكملة مسيرته . فلقد اعتقد الحسين في البداية أنه لو صحب أهل بيت رسول الله معه فسوف تتغير طبيعة الأمور بعض الشيء من ناحية تأثير أهل البيت على المسلمين ، فلا يخذلوا الحسين . ولكن هذا الاعتقاد لم يكن صحيحاً كل الصحة - كما بينت المسرحية - وقد أدرك الحسين هذا .

ابن جعفر : (للحسين) دع النساء والعيال يا حسين

الحسين : : أخاف أن ينالهم شر عظيم بعدنا

أخاف أن ييغى عليهم ها هنا

لهم مصري . . فليسيروا للذي خط لنا

...

أنا لو لجأت إلى الجحور فإنهم لن يتركوني

حتى ينالوا بيعتي أو يقتلوني

... ..
فسيتهي الأجل المقدر ذات يوم في الحياة الدنيوية

... ..
(صارخا) إني لأدعوكم جميعا آل عبدالمطلب
سيروا معي لتقيم أمر الدين أو تكفوه سوء المنقلب

... ..
نفذ القضاء فلا عدول ولا هرب (٤٢)

لقد أدرك الحسين كل ذلك منذ البداية ، لكنه في نفس الوقت أصر على مواصلة الطريق ، رغم النصيح باستخدام الحيلة والحذر من أجل تجنب ويلات الإقدام على محاربة عدو ، وخصم عنيد يطلب الدنيا .

ابن جعفر : إن كان حتماً أن تسير فسر إلى أرض اليمن (٤٣) .

فالحسين لا يغير من طريقه ويسعى - كبطل تراجيدي - إلى قدره مفتوح العينين ، مدركاً أن قتله سوف يغير من طبيعة الصراع ، إن عاجلاً أو آجلاً ، متأكداً من أن موته سوف يغير من موقف الكثيرين من المسلمين ، عندما يروونه يضرب بنفسه المثل في الشهادة . فلقد اكتشف الحسين أن في الاستشهاد حماية للمبادئ التي يدافع عنها أكثر مما في الحياة . لقد كان يؤمن بأن « الموت دفاعاً عن الحق » (٤٤) ، خير من حياة سذنة للباطل .

الحسين : (جليلاً) ليست العبرة في قتل الحسين
إنما العبرة فيمن قتلوه . . ولماذا قتلوه

... ..
أنا ثار الله إن مت مت شهيدا فاطلبوه (٤٥)

... ..
فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
أنا الشهيد

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزا داميا

للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء^(٤٦)

... ..

أنا ذا شهيد الحق ضعت

لكي أصون من الضياع شريعتك^(٤٧)

إن وعي الحسين بضرورة استشهاده كخاتمة لكفاحه ونضاله ضد الظلم والتسلط ، لا يضعف الأثر التراجيدي لمعاناته وموته ، فهو « يحس أنه قد وجد السبب الخفي ، وهو بدافع من هذا السبب يتقدم بجلال نحو موته » .^(٤٨)

الحسين : ايه يا أرواح الشهداء

ذكرهم أنني ما زلت تأر الله فيهم

(في عمق فاجع) أنا ذا عشت شهيدا

لم لا أقضي شهيدا ؟^(٤٩)

والحسين كبطل تراجيدي يواجه قوة أكبر منه ، إنه يصارع صراعا غير متكافئ بالنسبة لقوة البطل العديدة - إذ تفرق الجميع عن الحسين ، إذ به يمضي بمفرده مع من تبقى معه من أفراد أسرته - فالبطل لا يقوم بفعل درامي « محسوس » سوى الرفض ثم النهاية المأساوية المترتبة على هذا الرفض والمتمثلة في الموت المادي .

إن الفعل^(٥٠) - المأساوي تجاوزا - والذي يؤدي إلى مصرع الحسين ، هو فعل إرادي كامل ، يدرك الحسين كل الظروف المحيطة به ويعرف مخاطر الإصرار على موقفه ، والذي يعد ، بمثابة استثارة للموت ضده ، ودعوة للموت يتقبلها الحسين راضيا . لأن الفعل الذي يؤدي لمصرع الحسين - في مسرحية الشراقوي - فعل إرادي واختياري ، بمعنى أن الحسين لا يجهل ما يفعل ، ولا يجهل ما ينتظره من خطورة تمسكه بهذا الموقف ، بل إن « الموت » والذي يقابل (المصير المأساوي للأبطال المأساويين عامة) أصبح هدفا للحسين من خلال المفهوم الإسلامي . (فالموت) هو معادل

(للشهادة) في سبيل الله حتى يفوز الشهيد (بالجنة) .

بذلك تكون معاناة الحسين وعذاباته - في مسرحية الشرقاوي - وموته ، ردود أفعال رادعة نتيجة لأخطاء البطل ، وهي بالإضافة إلى ذلك أفعال إرادية ، فالحسين لم يخطئ (بفعله) وهورفض البيعة ليزيد ، لأنه يدرك أن فعله (وهو الرفض) إنما هو الواجب المفروض عليه كمسلم ، وبهذا لا يصبح الحسين بطلا تراجيديا بالمفهوم الارسطي ، ويصبح موته ليس بمثابة النهاية المأساوية أو العقاب القاسي لسلوك الإنسان البطل في لحظات الخطأ أو تجاوزه لحدوده .

فلو ضربنا مثلا بمسرحية « بروميثيوس في الأغلال » ، لوجدنا أن البطل قد قام بفعل تراجيدي يتمثل في إعطاء المعرفة للبشر ، ثم عاقبه زيوس على ذلك . . لكن تبقى المسرحية رهينة بعصرها وحضارتها اليونانية . أما في حالة بطلنا الحسين - في مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي - فإن الفعل المأساوي نابع من المصير المأساوي الذي اختاره الحسين وهورفض المبايعة ليزيد ، حتى يقتل .

الحسين : أنا ذا أخوض المستحيل إلى جلاء حقيقتك

فأضيء طريقي من أشعة حكمتك

<http://Archivebeta.Sakjrit.com>

أنا ذا شهيد الحق ضعت

لكي أصون من الضياع شريعتك^(٥١)

وبالتالي نستطيع القول أن (الفعل) هو (الرفض) والموت أو الاستشهاد هو النتيجة لهذا الرفض ، وليس عقابا لهذا الرفض .

ويمكننا أن نقول أيضا أن الحسين كبطل مأساوي ، لا تنطبق عليه إلى حد كبير فكرة الخطأ المأساوي أو مفهومه ، الذي يؤدي بالتبعية إلى النهاية المأساوية ، فهو وإن كان بالضرورة - كبطل مسلم - يختلف عن البطل اليوناني ، إلا أن هناك بعض الجوانب والتي تتفق مع المكون الذاتي للبطل اليوناني ، من حيث عراقة النسب ونبل المحتد ، فهو ابن السيدة فاطمة بنت رسول الله ﷺ وأبوه علي بن أبي طالب (رضي

الله عنه) ابن عم الرسول ، وأبناءؤه أحفاد الرسول ، فالأسرة إذن تنتمي إلى سلالة بيت الرسول .

ولكن الحيرة تواجهنا في نفس الوقت ، فالحسين إنسان عادي بسيط وفقير ، وبالتالي فقد نجح عبدالرحمن الشرقاوي في أن يزواج بين نبل المحتد وبساطة العيش ، بالانتساب إلى الفقراء من ناحية الوضع الاجتماعي ، تلك المزاوجة هي في الحقيقة التي يبني عليها جوهر المسرحية ، وليس المهم في الدراما العصرية أن نركز على المركز الاجتماعي للبطل المأساوي ، ولكن الأهم هو درجة وعي هذا البطل بمصيره « فتنبع المرتبة التي تحتلها الشخصية الرئيسية جوهرها من درجة وعيها بمصيرها ، وقدرتها على الارتفاع الواعي بما هو شخصي وخاضع للصدفة في مصيرها ، إلى مستوى معين من العمومية » (٥٣) .

فالشخصية الرئيسية تريد أن تحيا صراعها الشخصي بشكل مرتبط بالمجموع « وبطريقة تجعل الملامح الفكرية الثرية المنوعة تساهم بشكل جوهري في أن تحتل الشخصية الرئيسية المركز الرئيسي المنوط بها في التكوين الفني بشكل بالغ الحيوية والإقناع » (٥٣) .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

إن كل عمل شعري واقعي لابد وأن يتضمن مراتب متعددة ، مما يجعل القارئ أو المشاهد يبحث تلقائيا وغريزيا عن هذه المراتب ، ويشعر بعدم الرضى الداخلي إن لم يجدها أو وجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها طبقا لضرورة التكوين .

وإذا كانت التراجيديا الأغريقية تستمد موضوعاتها من الأساطير والسير الشعبية الأغريقية وتطورها ، فإن مسرحية ثار الله (الحسين ثائرا - الحسين شهيدا) يمكن اعتبارها سيرة تاريخية نبيلة وعظيمة ، تعالج أحداثا تاريخية بعد موت رسول الله ﷺ وتجسدها تجسيدا سياسيا (٥٤) ، ولعل موقف الحسين واختياره بين أن يبايع إنسانا خالف الشريعة الإسلامية - مبدأ الشورى - أم يقتل في سبيل رفضه هذا ، وعلى الرغم من أن الحسين يقبل على أفعاله بكامل إرادته حتى النهاية ، ولا يتراجع ويعتقد أنه على

صواب - مثل البطل اليوناني - فإنه يسير في مساره التراجيدي ولا يحيد عنه ولا يتراجع .

لقد اختار^(٥٥) الحسين ، أن يكون ذلك الرجل الذي يقتل . إذن فالحسين يقدم على أفعاله دون تردد - وإن تحمل كثيرا من المعاناة وقدرا هائلا من الألم - لأنه لو تردد أو تراجع فلن يصبح بطلا تراجيديا .

لقد تحول مصير الحسين كبطل تراجيدي - في مسرحية الشرقاوي - من السعادة إلى الشقاء . . من السعادة عندما وصلته آلاف الرسائل ، وعيشه بجوار قبر جده ، يقصده المسلمون من كل مكان لرجاحة عقله ودماثة خلقه ، إلى شقاء عظيم ، عندما علم في طريقه إلى الكوفة أن أهلها انفضوا عنه ، فيستشهد هو ومعظم أهل بيته ، وبذلك ينطبق عليه المفهوم اليوناني في تحول مصير البطل المأساوي من السعادة إلى الشقاء .

ونتساءل هل من الممكن النظر إلى شخصية الحسين كبطل تراجيدي في مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي من خلال المفهوم المأساوي الشكسبيري ؟ . . أو بمعنى آخر هل يمكن أن يحمل بطل الشرقاوي خصائص البطل الشكسبيري ؟ .

لا شك أن شكسبير كان يصوغ معظم مآسيه من خلال استناده إلى روح التاريخ ، والحسين عند الشرقاوي يعتبر بطلا تاريخيا من حيث أبعاده الزمني . لكن المعروف أن البطل الشكسبيري كان يتحرك في إطار المفهوم الديني للتعاليم المسيحية ، ثم هناك النزعات الإنسانية المنفردة لدى كل شخصية متمثلة في (الطموح ، الغيرة ، الشك ، التردد والمراوغة) والبطل الشكسبيري يتحرك وفق نزعاته الداخلية^(٥٦) ، حيث يصبح واقعا تحت نزعة نفسية معينة ، يصبح من المستحيل عليه أن يقاومها ، فيندفع نحو مأساته بكل إرادته تحت تأثير سيطرة هذه النزعة أي أن مأساته تنبع من داخله ، فيحدث الصدام بين الداخل والخارج ، ومن خلال المنظور الأخلاقي والديني يصبح مصير أبطال شكسبير المأساويين ، محققا للتوازن بين القوانين الطبيعية للإنسان والقانون الأخلاقي الذي يحدد سلوك البشر وفق المفهوم المسيحي ، الذي

ينتصر للفضيلة والخير والمثل العليا ، ولذا فمن ناحية القياس الأخلاقي يصبح مصير البطل ضرورة من أجل تحقيق التوازن بين الخير والشر ، بين الجريمة والعقاب . فمثلا موت « هملت » ضرورة - لكنها ناشئة عن فعل إرادي نتيجة نزعات لا يدركها « هملت » ليس عقابا على فعله ، إنما هو من خلال المفهوم المسيحي تضحية واجبة من أجل الفضيلة والشرف .

وقد يتشابه الحسين بطل الشراقوي مع هملت بطل شكسبير في أن كلا منهما يدافع عن قيمة فاضلة - مع اختلاف الدوافع واختلاف القيمة - ولذلك فمصير الحسين ليس عقابا كما كان مصير هملت . كما أن انتصار الحسين قد تحقق بموته وهو يدرك ذلك ، ولذا فتضحية البطل^(٥٧) في الحالة الحسينية موجودة من أجل قيمة فاضلة لا تتعارض مع إرادة الله ، أو تكون ضد الخير أو ضد القوانين الأخلاقية . والتضحية أيضا واجبة في الحالة الشكسبيرية لنفس الدوافع الأخلاقية والدينية . وهنا يطرح السؤال : ما الفرق إذن بين هذه التضحيات ؟ وفي ظننا أن الفرق يكمن في مدى إدراك الشخصية لتلك القيمة ، وإدراكها النتائج والدوافع التي تدفعها لذلك .

ففي حالة التراجيديا الشكسبيرية نرى أن « هملت » يدرك عن طريق الشيخ - وإن لم يكن متأكدا تمام التأكيد - أن هناك جريمة مرتبطة بشرف أبيه ، فيمعن التفكير والتردد وأحيانا المراوغة ، ويضعف حتى ينتهي به الأمر إلى مقتله ، فحينها خرج ليبارز « لابرثس » لم يكن يدري أن هناك سيفاً مسموماً ، أو كأساً مسموماً ، ولم يعرف ذلك إلا بعد إصابته ، ولهذا فهو يقتل ، ويقتل الملك كلوديوس وينهي بنفسه الصراع ، ويثأر لشرف أبيه ، وبذلك ينتصر للخير والقيم الفاضلة والمثل العليا .

أما في حالة الحسين بطل مسرحية ثأر الله ، فإنه يدرك منذ اللحظة الأولى ، سر الخلل الذي يحيطه . إن الأمر لديه متعلق بشريعة إسلامية وبنص قرآني ﴿ وشاورهم في الأمر ﴾ ، ﴿ وأمرهم شورى بينهم ﴾ ، وعليه كرجل دين أن يقاوم هذا الوضع وهذا الخلل ، لكنه لم يفكر في القتل منذ البداية ، وإن كان يرى أنه معرض للموت . والفارق هنا أن الحسين تتاح له فرصة للنجاة والمساومة والمراوغة ، لكنه يرفض ويمضي

لمصيره . هذا الموقف لم يتعرض له هملت حيث لم تتح له فرصة للتخلص من النهاية المأساوية . ورغم ذلك فموقف الحسين في مسرحية الشرقاوي لعله أكثر مأساوية ، فهو يدرك أنه مقتول ومعرض للموت ، لكنه يمضي ويقاوم ولا يستسلم وإن عانى كثيرا وإن كانت معاناته مثالية على مستوى الدراما ، وتعتبر أقوى من معاناة « توماس بيكيت » عند اليوت ، لأن « بيكيت » كان مطلوبا منه أن يؤكد صحة تحوله من رجل الملك المدلل صديق هنري رجل الدنيا إلى رجل الدين أو رجل الله والمحافظ على شرف الله أمام سلطة الدولة والمثلة في الملك هنري . أما ما كان مطلوبا من الحسين في مسرحية الشرقاوي فأكثر بكثير . . كان مطلوبا منه التصدي للمطالبة بالشورى ، وأن ينقذ الأمة الإسلامية من الفتنة والضلال .

وتعرض النجاة ، فيرفض الحسين أن ينجو بكلمة ، ويهاجم جيشا كبيرا يكر ويفر حتى لا يتهم أنه في موقف انتحاري يائس . إن الحسين بطل بصفة نفسه . إنه بطل حقيقي لم تعقه الدراما أو المأساة ولذلك فهو ليس أقل تأثيرا من الأبطال التراجيديين ، ورغم هذا لم تتعارض إرادته مع إرادة الله .

من المعلوم أن أرسطو قد قنن المأساة ، ولكنه لم يفرض قوانينها ، إنما استنتجها من أعمال الشعراء في عصره أو السابقين على عصره ، وفق ظروف موضوعية خاصة ، ووفق حضارة بعينها . وعليه فإن السؤال المطروح : هل صاغ شكسبير مآسيه الخالدة وفق نظرية أرسطو للمأساة ؟ وبالطبع الإجابة بالنفي ، لأن شكسبير كتب مآسيه وفق رؤيته ومفهومه لحضارة العصر اليزابيثي .

وإذا كانت وظيفة المأساة هي التطهير ، فأعتقد أنه بالنسبة لبطل ثار الله ، قد ارتبط مصرعه بردود فعل نفسية عنيفة جعلت للتعازي وظيفة نفسية تؤدي للتطهير والإحساس - بالتوبة والندم ، بل لعلنا نعلم أن أهم وظائف التعازي هي التطهير من خطيئة قتل الحسين ، « فقد وجدت الروح الشيعية في الحسين بن علي شهيدها المعذب ، كما وجدت الديانة المصرية القديمة شهيدها المعذب في « أوزوريس » ، وكما وجدت الميثولوجيا الأغريقية شهيدها المعذب في « بروميثيوس » ، وكما أصبحت

المسيحية في تراثها الفني حتى أبدعت « مسرحية الآلام » مستلهمة فيه عذاب المسيح على صليبه » (٥٨) .

حقيقة ، هناك عناصر جوهرية ثابتة في الإنسان لم تتغير ، ولذا فالبطل المأساوي في كل عصر يحمل العناصر الجوهرية الخالدة في مكونه الذاتي ، بالإضافة إلى اكتسابه ملامح عصره ، فالصياغة المأساوية تخضع لمفاهيم كل عصر وقيمه .

* الحلاج بطلا تراجيديا :

بدأ الشاعر صلاح عبدالصبور ، كتاباته المسرحية بمسرحية « مأساة الحلاج » (٥٩) ، التي تناولت حقبة من حياة الحسين بن منصور ، أحد شيوخ الصوفية الذي قتل وصلب ببغداد ، متهمًا بالزندقة والكفر مرة ، « وبأنه نزاع للثورة » (٦٠) مرة أخرى ، فهو المثقف الثوري الذي يطالب بمزيد من العدالة للآخرين ، والذي يسقط في سبيل الآخرين ويهدر دمه بعد أن يترك علامة على الطريق ، فمأساة الحلاج هي « بعض من مأساة كل نائر ، يرى الظلم ويتبنى وجه العدل . فان هورزق القوة والصلابة ، حارب من أجل أن يرتفع الظلم عن الناس ، وإن هو وهن وتخرج وأثر العافية كتم الحق في نفسه ووجد طريقاً يرضى به نفسه ويسكت روحه المتوثبة » (٦١) ويبدأ الفصل الأول بنهاية الحدث المسرحي ، أي بمشهد صلب الحلاج . وقد أشاد الدكتور علي الراعي بالشاعر صلاح عبدالصبور عندما بدأ بهذا المشهد ، فيقول :

« إن صلاح عبدالصبور قد وفق عندما جعل الحلاج معلقاً على شجرة بعد قتله ، تتداول الناس أمره : من قتله ، ولماذا قتل ؟ فتحول الحلاج إلى قديس تقسم الناس أن تحفظ كلماته ، فالحلاج لم يهزم ولم يمت ، وهي حيلة تشبه من قريب ما فعله برنارد شو في مسرحية القديسة « جان دارك » حين جعل لمسرحيته مشهداً ختامياً يأتي في أعقاب نهاية المسرحية ، ويمثل جان دارك بعد أن قررت الكنيسة في القرن العشرين اعتبارها قديسة ثم تظهر أشباح من تعاملت معهم في حياتها وتأخذ القديسة تحادث كل منهم فيما كان منه » (٦٢) .

أي أن بداية المسرحية ، هي نهاية الفعل الدرامي . وتبدأ المسرحية حوارها
بسؤال عن هذا الشيخ المصلوب ، بين واعظ وفلاح . ثم لا تلبث أن تدخل مجموعة
من الناس فيهم الحداد والحجام والنجار والبيطري ، فيجيئون بأنه أحد الفقراء ،
ويضيفون قائلين « نحن القتلة » - بالكلمات قتلوه - « أحببناه فقتلناه » ، شهدوا ضده
فأباحوا دمه .

« صفونا صفا صفا

الأجهر صوتا والأطول وضعوه في الصف الأول
ذو الصت الخافت والمتواني ، وضعوه في الصف الثاني
أعطوا كلاً منا دينارا من ذهب قاني
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صيخوا . . فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبتنا
فليقتل ، أنا نحمل دمه في رقبتنا» (٦٣)

وفي هذا المشهد . . كما لو كان الشاعر صلاح عبدالصبور ، يطرح سؤالا
لجذب انتباه القارئ أو المشاهد : من قتل الحلاج ؟ منطلقا من أن الدراما دوما تطرح
سؤالا .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

يبدأ المنظر الثاني ونرى الحلاج في بيت صديقه الشبلي ، وهذا المنظر بعد مشهد
البداية ، يعد البداية الحقيقية للمسرحية ، ليبدأ من قمة الحدث ، أذ تبدأ الأزمة
وصراع الأفكار واختلاف المواقف بين الشبلي - الصوفي الذي يعرف الحقيقة ولا ييوح
بها . وبين الحلاج الذي ينوي أن يهبط إلى السوق ، إلى الناس ليخوض في شؤونهم ،
ويعلمهم آراءه في الدنيا والدين والدولة والسلطان .

ويستخدم النقاش بين الحلاج والثائر وبين صديقه الشبلي الذي لا تهمه الدنيا قدر
اهتمامه بذاته وما تنوي عليه ، فالشبلي يرى أن رسالة الصوفي تتمثل في أن

الشبلي : . . . ننظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخي أجفاني في قلبي

وأحدق فيه فأسعد
وأرى في قلبي أشجارا وثمارا
وملائكة ومصلين وأقمارا
وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا
وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت
ودفائن وتصاوير
كل في أعلى سمته
أو في أبهى هيأته^(٦٤) .

فالشبلي متصوف يكتم أسرار الصوفية عن الناس ، ويعيش منغلقا على ذاته ،
وما وهب به من أسرار ، يكتمها ولا ييوح بها إلى أحد من الناس ، والذي لا يعنيه من
أمرهم شيئا . ولا يوافق الحلاج آراء الشبلي ، لأن الحلاج يرى أن الشر قد استولى في
ملكوت الله ، ولن يستطيع غض العين عن ذلك ، دون أن يطهر العالم من هذا
الشر ، وليس له سلاح إلا الكلمات .

الحلاج : فستأي آذان تتأمل إذ تسمع
تنحدر فيها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من كلماتي قدرة
وتشد بها عصب الأذرع
ومراكب تمشي نحو النور ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجه^(٦٥)

وينتهي المنظر نهاية يعلن فيها الحلاج خلعه لخرقة الصوفية ونزوله إلى الناس .

الحلاج : أنوي أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي ، يا أبناء الله

كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله (٦٦) .

فالحلاج يؤمن بالكلمة وينشرها بين الناس ، ومن هنا بدأ صلاح عبدالصبور
الجزء الأول من المسرحية باسم (الكلمة) ، والجزء الثاني تحت اسم (الموت) .
فالكلمة من الممكن أن تكون سلاحا اجتماعيا في مواجهة الظلم ، ظلم الحاكم
والدعوة عن طريق الكلمة التي تنير وتبصر الفقراء بواقعهم .

إن شخصية الحلاج تعد شخصية منفردة ، بحيث يبتعد « إلى حد ما » (٦٧) عن
الإنسان العادي ، لما يمتاز به من القداسة والنبيل ، له مريدون وأتباع يحدثهم في أمور
الدنيا والدين ، لكن المارة اللامبالين هم المسئولون عن الجريمة ، لأنهم شاركوا السلطة
ظلمها ، لضعفهم وخوفهم ، فشاركوا في أحد أطراف الصراع الخارجي دون أن
يقصدوا ذلك . ويتبلور هذا الفهم حيث تتم محاكمة الحلاج ، فيلتفت القاضي أبو
عمر الحمادي إلى جمع الفقراء يسألهم :

ARCHIVE
http://Archive.org

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الإسلام
فيمن يتحدث أن الله تجلى له

أو أن الله يحل بجسده

المجموعة : كافر . . كافر

أبو عمر : بم تجزونه

المجموعة : يقتل . . يقتل

أبو عمر : دمه في رقبته

المجموعة : دمه في رقبته

أبو عمر : الآن امضوا ، وامشوا في الأسواق

طوفوا بالساحات وبالحانات

وقفوا في منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا
يخفي كفره (٦٨)

فلم يلجأ القاضي أبو عمر الحمادي في صراعه مع الحلاج إلى القانون ، بل لجأ إلى المناورة . ومن هنا يختلف موقف كل منهم تجاه الفقراء ، فبينما القاضي الحمادي يلجأ إلى الخديعة والمناورة والتضليل ، يلجأ الحلاج إلى الفقراء كي يعلمهم أمور الدنيا والدين ويبصرهم بحقوقهم .

والحلاج يحمل قدرا كبيرا من التماسك الداخلي ، بحيث يمكننا القول ، انه رغم هذا التماسك ، يمارس صراعا داخليا ، لأن الصراع الخارجي لا بد وأن يولد بالضرورة صراعا داخليا في نفس البطل ويتمثل ذلك الصراع في السؤال : ماذا يفعل الحلاج باكتشافه للحقيقة ؟ هل يدعو الناس إلى تبنيها والسير على هداها . . أم يكتمها في قلبه ؟ وإزاء السؤال فإن الحلاج يحمل في نفسه قدرا من التردد . . « وماذا تجدي الحقيقة في الحالين إن هو دعا إليها الناس ، فربما تعلقوا بها وساروا في طريقها وعملوا على إعلاء شأنها ، فنالهم أذى كبير يجلبه عليهم الحكام ودعاة الظلم ، وإن كتمها في قلبه فماذا تكون جدوى الحقيقة وما الذي يفيد منها مكتشفها إذا ظلت حبيسة في صدره » (٦٩) ؟

بهذه التساؤلات يطرح لنا الدكتور على الراعي موقف الحلاج من الفقراء ، وموقف الفقراء منه ، فالبشر أيا كانوا أقوياء لكنهم في نهاية الأمر بشر ، مصدر قوتهم تأتى في المقام الأول من إمكانية التغلب على ضعفهم ، هذا الضعف الذي هو جزء من تكوين النفس الإنسانية .

فالحلاج إنسان لبس خرقة الصوفية ، لكنه عندما أحس بأنها ستتحوّل إلى قيد يعوق حركته ونزوله للناس ، خلعها ، ومن هنا يأتي الصراع الداخلي ، لأن الحلاج وإن كان قويا متماسكا بحكم طبيعته الدينية التي فرضت عليه جزءا كبيرا من التوافق الداخلي والتوافق النفسي ، الذي جعله في نهاية الأمر لا يحس بضربات الشياطين على

ظهره ولا يتألم ، وذلك السمو الذي لا يتوافر إلا للإنسان الذي تجاوز عذابات الجسد ليخلق بروحه في السموات ، حيث يذوب ، إلا أن « حيرة الحلاج بين وضعه كصوفي لا بد أن ينخلع عن الدنيا ، ويفنى داخل الجماعة الصوفية ، وبين قدرة الإنسان الواعي والملتزم بقضايا مجتمعه ، أو قل صاحب فكر اجتماعي »^(٧٠) ، جعلته يمارس صراعا داخليا وقلقا من أجل أن يختار .

فحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول إلى الناس يعظهم ويرشدهم إلى طريق الله ، ويلقي أمامهم بمواجهه . كانت هذه بداية عذاب الحلاج ومن ثم مأساته . ذلك أن الصوفيين لم يكونوا ينزلون إلى الناس ، بل كانوا يعتزلونهم ويعتريون عن عالمهم ، ولا يعينهم ما يحدث في هذا العالم من اضطراب أو استلاب ، قدر ما يعينهم أن ينظروا داخلهم ويحللوا في رؤاهم ، وترفعون أن ينزلوا إلى مستوى العامة .

إن كلمات الحلاج التي لا يدركها الحكام ولا يدركها رجال الشرطة ، كفيلة بأن يتهم بها الزندقة والكفر ، وأيضا كفيلة بأن يساق إلى السجن - ولا تدع الفرصة للفقراء كي يسرعوا لحمايته - ومن ثم إلى الموت ، ولا نقصد بكلمات الحلاج هنا ذلك الاتهام المباشر لأولي الأمر ، لاستلابهم الفقراء اقتصاديا ، أو الحجر على حريتهم ، أو بمعنى عام لا نقصد كلماته عن الجوع أو الفقر أو القهر ، وإنما كلماته عن الله وعن عشق الصوفية حيث تتحد ذاته مع الذات العليا ويشع فيها شيء من نور الله .

الشرطي : أتعني أن هذا الهيكل المهدوم جزء منه

وأن الله جل جلاله متفرق في الناس

الحلاج : بلى ، فالهيكل المهدوم جزء منه

ان ظهرت جوارحه

وجل جلاله متفرق في الخلق أنوارا بلا تفرق^(٧١)

إن مسرحية مأساة الحلاج تشعر القارئ أو المشاهد أنه أمام مأساة لشخص مأزوم حائر بين كراهيته للشر وحبه لخير الناس ، إن مأساة الحلاج الحقيقية تكمن على علاقة الصوفية بالله وزهده في الحياة وارتداء خرقة الصوفية التي تحتم على من يرتديها أن

يتجاوز ويترفع عن مطالب الحياة الدنيا ، ويزهد في ملذاتها ، وأن تفنى روحه في حب الله ، وأن يحيا حياة خاصة لا يبوح بسرها .

الحلاج : . . . يقول هو الحب ، سر النجاة
تعشق تفر ، وتفنى بذات حبيبك
تصبح أنت المصلى ، وأنت الصلاة
وأنت الديانة والرب والمسجد
تعشقت حتى عشقت ، تخلت حتى رأيت
رأيت حبيبي ، وأتحفني بكمال الجمال ، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة ، وأفنيت نفسي فيه (٧٢) .

ويأتي عذاب الحلاج التراجيدي متمثلا في كونه رجل دين صوفي ، وفي نفس الوقت مثقف ملتزم وصاحب فكر اجتماعي تجاه مجتمعه وتجاه قضاياها ، ومن هنا يزداد صراع الحلاج الداخلي نتيجة لصراع إرادتين مختلفتين في داخله ، إحداهما ذاتية والأخرى موضوعية ، تغلبت الثانية ، فخلع خرقة الصوفية ، ونزل معترك الحياة يلاقي الناس ويناقش مشاكلهم ، محاولا منع الظلم وإقامة العدل .

الحلاج : إن كانت سدا متسوجا من إنيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا ينضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها ، أخلعها يا شيخ (٧٣) .

ثم يتخذ الحلاج قراره في النهاية بأن يخلع خرقة الصوفية بمظهرها الخارجي ، ولكن داخله - وإن نزل للناس - ما زال في حب الله يفنى ويدوب .

الحلاج : يا رب اشهد
هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد
يا رب اشهد^(٧٤)

إن الحلاج ضحية لعذاب داخلي نتيجة لصراع الإرادات في ذاته ، أما الصراع الذي يدور بين الحلاج ورفيقه الشبلي ، فهو ليس صراعا بالمعنى الدرامي إنما هو في حقيقة الأمر خلاف في الرأي حول مسائل دينية ودنيوية ، فبينما يريد الحلاج أن يزاوج بين الدين والدنيا ، أو يوائم بين الذات والموضوع ، ويخلق من الدين سلاحا سياسيا ضد ظلم الظالمين ، يقف الشبلي على طرفي النقيض ، فاصلا فصلا تاما بين الذات والموضوع ، فهو يرى أن الصوفية تمارس علاقة ربانية صرفة وخاصة جدا بين الصوفي وربّه ، وبالتالي لا مكان للصوفي في دنيا الواقع .

الحلاج : (للشبلي) يا شبلي . . الشر استولى في ملكوت الله
حدثني كيف أغض العين عن الدنيا إلا أن يظلم قلبي^(٧٥)

ذلك هو موقف الحلاج الثائر المناضل ، الذي يتحدث إلى خلصائه في كل مكان ، غير هيب ، لا يملك إلا أن يقول كلمته ، فلا يلقي إلا النعمة والكرهية .
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الحلاج : ماذا تقوموا مني ؟
أترى تقوموا مني أن أتحدث في خلصائي
وأقول لهم أن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل^(٧٦)

والحلاج يعطي للقارئ أو المشاهد درسا دستوريا في نظام الحكم ، فهو نشأ على كراهيته للشر ، بالإضافة إلى فناء روحه في محبة الله وعشقه - وهو البعد الصوفي في شخصيته - وهو دوما ما يعبر عن كراهيته للشر ، مؤكدا أن نور الله الذي أفاض به قلبه لا بد أن يفيض بالتالي على الفقراء ينير قلوبهم ويبصرهم بطريق الخير .

الحلاج : وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
ولا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء^(٧٧) .

فرغبة الحلاج في اصلاح الأمة والوالي ، وكذلك ضرورة العدل ووجوده . .
كل هذه الملامح هي التي جعلت شخصية الحلاج محددة الأبعاد لها فكر اجتماعي
محدد ، وموقف من السلطة محدد كذلك ، ووجهة نظر في الوجود الإلهي . هذه
المنطلقات جميعا يقف الشبلي على النقيض منها ، فهو لا تشغله أمور الدنيا ، ويؤكد أن
الشر موجود دائما ، وعلى كل إنسان أن يتحمل نتيجة أعماله .

الشبلي : الشر قديم في الكون

الشر أريد بمن في الكون

كل يعرف ربي

من ينجو ممن يتروى

وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه

فإذا صادفت الدرب فسر فيه

واجعله سرا ، لا تفضح سره^(٧٨) .

إن هناك نوعين من الصراع في مسرحية مأساة الحلاج ، صراع ديني صرف من
زاوية الشبلي ، أي بين الحلاج والشبلي ، يتخذ مساراً خارجياً . وصراع ديني
دنيوي ، داخلي وخارجي يمارسه الحلاج ، ولا شك أن الحلاج والشبلي يقفان في
خندق واحد لكنها يمثلان وجهي عملة واحدة ، يختلف كل وجه عن الآخر . فالشبلي
والحلاج من أعمدة الصوفية ولكنهما يتصارعان ، عندما أدرك الشبلي بأن الحلاج بدأ
يتخذ مساراً جديداً ، وبدأ يخوض صراعا من نوع آخر ، هو في الحقيقة صراع
دنيوي .

والمحور الثاني للصراع الخارجي ، هو صراع الحلاج ضد السلطة ، وتعتبر
نقطة البداية الحقيقية لمسار هذا الصراع وبداية المواجهة ، عندما خلع الحلاج خرقة
الصوفية خوفاً من أن تلهيه عن مشاكل الناس ، لكنه في نفس الوقت لم يخلع القلب

الذي وسد في الخرقه ، وكذلك نور الله الذي يحيا في قلب الحلاج ، واستنادا إلى ذلك بدأ الحلاج في تجميع الفقراء حوله يحدثهم في أمور حياتهم ، حيث تقبض عليه الشرطة بحجة أنه كافر وزنديق .

أحد المارة : العاقل من يتحرز في كلماته

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاضي

أو وال أو محتسب أو حاكم^(٧٩) .

وهذا القول - يمثل في حد ذاته - قصة المأساة التي دفعت إلى حدوث الجريمة ، ولتؤكد أن سبب الخوف الذي يعقد ألسنة الناس ، هو سبب حدوث الجرائم .

ويساق الحلاج إلى السجن ، ولا تهمه السلطة بالمسألة الدينية ، ولا تهمها كثيرا في حقيقة الأمر ، وإن أظهرت للناس عكس ذلك . فالهم من وجهة نظرهم هو حديث الحلاج إلى الناس عن القحط محرضا الفقراء . وتحاول السلطة في مسرحية مأساة الحلاج أن تكون حريصة كل الحرص على أن تظهر أمام العامة براءتها من دم الحلاج إذا أهدر ، فتبحث رسولا إلى القاضي لينقل أن السلطة والدولة قد سمحت الحلاج فيما نسب إليه وتثبت منه السلطان من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد ، وعفت عنه عفوا كليلا لا رجعة فيه . ولكن الدولة عندما تنازلت عن حق السلطان ، فماذا تصنع في حق الله ؟ . لقد كانت هذه هي حجة الدولة في محاكمة الحلاج ، ملفقة تلك المناورة حتى لا يغضب العامة أو يثور الفقراء أو أهل الدين ، فوجهت إلى الحلاج تهمة الزندقة والكفر من خلال كلمات الحلاج الصوفية التي قالها أمامهم وفق عالمه الباطن . ولهذا قتل الحلاج بدافع سياسي وبحجة دينية ، ولكن القاضي ابن سريج يكشف المناورة ويفضح اللعبة .

ابن سريج : . . بل مكر خادع ، فلقد أحكمت حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة
من أسمع أصواتهم من هذا المجلس
فأردتم أن تقطعوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والاسم^(٨٠) .

ويتم تعذيب الحلاج فيقاوم ، وتكون مقاومته روحية وليست مادية ، فهو لا يقابل القوة بالعنف ، ويرفض أن يحمل سيفاً يدفع به الظلم ، إحساساً منه أن السيف « إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى »^(٨١) . إن الحلاج يود لو اعتمد على سيف آخر . . سيف مبصر . . سيف الله يتخذ منه سلاحاً ، وهو في نفس الوقت لا بد وأن يقرر نتيجة اختياره ، الكلمة أم الفعل ؟ « هل أرفع صوتي ؟ . . أم أرفع سيفي ؟ »^(٨٢) ويختار الحلاج سيف الكلمات ويحسم الموقف لقداسة الكلمات وفعاليتها وخلودها .

الحلاج : لا أملك إلا أن أتحدث
ولنتقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذه الكلمات <http://Archive>
فيخوض بها في الطرقات^(٨٣) .

وتتم محاكمة الحلاج ، وتكون محاكمته أشبه بمحاكمة الضمير الإنساني كله ، وما أسهل أن تسارع السلطة الظالمة لاتهام كل ذي رأي بالكفر والزندقة . . من يقاوم الخطأ يعذب ، من يدفع الظلم عن الفقراء يسجن ، من لا يرضى بالقهر يحاكم أو يقتل دون محاكمة . ودائماً التهمة جاهزة لدى القاضي أبو عمر الحمادي ، الذي يوجه إلى الحلاج سيلاً من الاتهامات قبل أن تنعقد جلسة العدالة ، حيث تطفو الصراعات الفكرية والسياسية والأحقاد القديمة بين الحمادي وبين القاضي ابن سريج الذي يرى أن القانون هو إحقاق الحقوق ابتغاء مرضاة الله بغض النظر عن رضاء الخليفة أو عدمه .

الحمادي : . . . هل جاؤوا بالرجل المفسد ؟

ابن سريج : أأبا عمر ، قل لي ناشدت ضميرك ، أفلا يعني وصفك للحلاج بالمفسد وعدو الله ، قبل النظر المتردي في مسألته ، أن قد صدر الحكم ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا^(٨٤) .

ومن خلال المحاكمة يبرز الخلاف الواضح بين القاضي أبو عمر الحمادي لسان السلطة ومنفذ إرادتها والمتلاعب بميزان العدل حسب أهواء الحاكم ، والقاضي ابن سريج الذي ينادي بالعدل عند محاكمة المتهم سواء أكان ظالما أو مظلوما .

ابن سريج : . . . والقاضي لا يفتي ، بل ينصب ميزان العدل
لا يحكم في أشباح ، بل في أرواح أعلاها الله
إلا أن تزهد في حق ، أو في إنصاف .
الوالي والقاضي رمزان جليлан
للقدره والحق^(٨٥) .

ويحتد الخلاف بين القاضيين ، فينسحب ابن سريج من مجلس القضاة لكراهيته لظلم المتهم بتجهيز التهمة سلفا ، ويتساءل : هل نحن قضاة باسم الله ، أم باسم السلطان ؟ وفي نفس الوقت يكره أن يحاكم الإنسان في تفاصيل عقيدته .

ابن سريج : بل هذا حال من أحوال الصوفية .
لا يدخل في تقدير محاكمنا
أمر بين العبد وربّه^(٨٦) .

إن تنحي القاضي ابن سريج عن النظر في قضية الحلاج إنما يرجع كفة الحلاج في الصراع ، ويؤكد في نفس الوقت على الجريمة التي يرتكبها القائمون على القانون ، في خدمة القائمين على السلطان . ولقد كان موقف الحلاج على المستوى الديني والمستوى السياسي واضحا أمام أفراد المحكمة ، فهو رجل يملك شجاعة قول الكلمة ، وله ضمير حي يرفض الظلم ، الأمر الذي أودى بحياته في آخر الأمر .

إن شجاعة الحلاج جعلته في النهاية وحيدا ، فلقد تخلّى عنه صديقه الشبلي ،
فكان الصوت الأوحده ، وإن تخلّى عنه أيضا جميع الناس .

الشبلي : يا صاحبي وحبيبي

« أو لم ننهك عن العالمين »

فما انتهيت

قد كنت عطرا نائما في وردته

لما انسكبت ؟

ودرة مكنونة في بحرها

لم انكشفت ؟

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

هذا الذي وهبت



لو كان لي بعض يقينك

لكنك مصلوبا إلى يمينك^(٨٧) .

ويترك الشبلي المحكمة ، عندما استدعي للشهادة والأخذ برأيه فيما قاله
الحلاج ، من أن الله امتزج به وحل حلولا في جسده ، فيرفض الشبلي الإجابة المباشرة
عن السؤال ، فهو يعتبر أن هذا أمر خاص بين الحلاج وربه .

الشبلي : كل منا يتحدث عن حاله

أو يصمت حين يشاهد

الحلاج يرى

فيجن من الفرحة ، حين يهذي ويعربد

وأنا أتلذذ في صمتي

.. . . .

فلقد عاهدت الله

ألا أفشي نعماءه
ألا أكشف وجه الأسرار
ألا أتحدث عن حالي قط^(٨٨) .

ولكن ما الحياة بالنسبة للحلاج ؟ إنها رحلة زائلة ، وما الموت إلا الاقتراب من الحياة الحق ، الموت في سبيل الله هو الشيء الحقيقي الذي كان يسعى إليه الحلاج ، ولهذا رفض أن تحميه الفقراء ، عندما أرادت أن تحول بينه وبين رجال الشرطة . ورفض الحلاج أيضا أن يهرب من السجن ، عندما عرض عليه السجين الثاني أن يهرب معه . ذلك لأن الحلاج يسعى إلى قدره ، وتلك مشيئة الرحمن أن يموت أو يستشهد ، وما الجسد في نظر الحلاج سوى شيء زائل ، أما الروح فهي الشيء الوحيد الخالد ، تلك الروح الساعية دوما إلى التوحد مع الله .

إلى جانب الصراعات التي مر بها الحلاج ، نرى صراعا آخر بين الحلاج والسجين الثاني ، حول الكلمة والفعل ، والكلمة بالطبع هي سلاح الحلاج ، بينما السجين الثاني يرى أن استئصال الشر هو الوسيلة الإيجابية الفعالة .

السجين الثاني : قل لي هل تصلحهم كلماتك ؟
الحلاج : هل يصلحهم غضبك ؟
السجين الثاني : غضبي لا يعني أن يصلح بل أن يستأصل^(٨٩)

ويرفض الحلاج ما يطالب به السجين الثاني من استخدام القوة وإرادة الفعل ، لاستئصال الشر ، فيسأله السجين الثاني :

السجين الثاني : هل تقضي عمرك مقهورا في ظل الجدران المربدة .

لم لا تهرب

الحلاج : لم أهرب

السجين الثاني : كي تحمل سيفك من أجل الناس

...

الحلاج : من لي بالسيف المبصر^(٩٠)

فالصراع هنا صراع بين الكلمة والفعل - الفعل بمعناه المادي الضيق - أو بين الكلمة والسيف ، ويحار الحلاج في الاختيار ، هل يرفع صوته أم يرفع سيفه ، وهذه الحيرة التي يعيشها البطل التراجيدي ، ويختار طريقه لتحقيق نتيجة اختياره . « والحيرة بين القول والفعل هي التي تسلم الحلاج إلى الموت » (٩١) .

ولكن صلاح عبد الصبور ، يرى أن الفنان يكفيه أن يقول فقط فقد تنقل كلماته الريح ، ففي ديوانه « أقول لكم » :

الفعل والقول جناحان عليان

. . وإن القلب إن غمغم

وإن الحلق إن همهم

وإن الريح إن نقلت

فقد فعلت (٩٢) .

لقد اتخذ الحلاج السلاح الخاطيء ، ووقوفه بجانب الكلمة وتبنيها من مسؤوليته هو ، ووفق اختياره ، لأن استخدام الكلمة في معركة سياسية - الكلمة الشريفة الحرة - سلاحها المناورة والتضليل ، تصبح الكلمة محض أصوات لا يلتفت إليها الساسة . . وفي نفس الوقت يحمل الحلاج صاحب الكلمة قدرا هائلا من البراءة السياسية ، ولذلك هو المسئول عن نتيجة اختياره وما يحدث له كنهاية لذلك الاختيار .

لقد تعددت الصراعات في مسرحية مأساة الحلاج ، ولقد طرحنا رؤيتنا للصراع الخارجي ، الظاهر بين أطراف متعددة ، طرفها الثابت هو الحلاج ، أما الطرف المتغير فيتمثل في (الحكام وأعوانهم من رجال الشرطة وبعض القضاة ، ثم صديقه الشيلي حول رؤيتين مختلفتين للعمل الصوفي ، وأخيرا السجين الثاني وموقفه من الكلمة والفعل) . وهذه الصراعات الخارجية تعتبر بمثابة تنويعات لإبراز ملامح شخصية البطل ، وتأكيد صراع الحلاج الحقيقي كمدخل للنوع الثاني من الصراع ، وهو الصراع الداخلي الذي يتمثل بين الحلاج ونفسه ، (هل يرفع صوته أم يرفع سيفه ،

وأين له بالسيف المبصر) ، وأخيرا يختار الحلاج الكلمة ، ويؤمن - لفرط براءته -
بقدرتها على الفعل .

لقد فصل الحلاج نفسه عن جميع الأطراف ، واغترب حتى عن وسيلة فعله - فهو عندما ترك خرقه الصوفية ، قد فصل نفسه عن الصوفيين رغم عدم قدرتهم على الفعل ، إلا أنهم قوة يمكن أن يكون لها دور وإن كان غير مؤثر ، لكنها على الأقل قوة معنوية . وعندما استخدم الحلاج الكلمة فقط ، فصل نفسه عن الثوريين الحقيقيين القادرين على الفعل الإيجابي والحاسم ، ممثلين في السجين الثاني . وبذلك يكون الحلاج بإرادته واختياره قد اغترب إراديا ، ووقف وحيدا في معركة لا يملك من أدواتها شيئا .

لقد تناول صلاح عبدالصبور شخصية الحلاج كشخصية تاريخية حولها هالة من القداسة ، شاعت أخبارها وقدها بعض الناس ، وهي بهذا تلتقي إلى حد كبير مع الشخصيات الأغريقية التي تشترط أن يكون بطلها - في أحد مكوناته الذاتية - ممن ذاع صيته بين الناس ، « لأن التحول المفاجيء للمصير يزداد تأثيره في النفس كلما كان المركز الذي وقع فيه البطل أرفع »^(٩٣) ، ولكن الحلاج رغم ذلك يختلف عن البطل الأغريقي ، لأن تحوله لم يكن مفاجئا ، والحلاج ذاته يسعى إلى التحول من السعادة إلى سعادة أخرى من وجهة نظره . ولقد أدرك القارئ أو المشاهد وربما الحلاج نفسه ، أن تحوله لم يكن مفاجئا ، بل ربما كان معروفا من البداية ، ويسعى الحلاج وبوعي إلى هذا التحول . ويرى كليفورد ليتش ، « أن التحول المفاجيء في أقدار الأبطال لا يصلح دائما للتراجيديا الحديثة ، لأن البطل فيها بما يملك من الوعي تجاه مصيره ، لا يكون التحول مفاجئا »^(٩٤) ، والسقطة التراجيدية للحلاج ، تأتي نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ولكنه موجود في تركيبه ، « وباعث الخطأ عند الحلاج هو الغرور وعدم التوسط ، وسقطة الحلاج هي مشهد البوح ، وباعثه هو الزهو بما من الله عليه ، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه ، بل وأباح الله دمه ، إذ أفشى سر الصحبة ، فسقطت مروءته أمام الله »^(٩٥) ، وهو - كما يرى صلاح

عبد الصبور - كصوفي ليس له الحق في أن يكتشف لناس سره وحقيقة صلته بالله ،
والحلاج بهذا الإفشاء قد أغضب الله ، والذي يسعى الحلاج عمره كله لمرضاته
وحبه ، « فعندما اختار الحلاج الكلمة دون السيف ، كأنما اختار له الله وسيلة عقابه
على بوحه بالسر »^(٩٦) وتكون النهاية المأساوية في أن يصلب ويحرق .

الحلاج : رعاك الله يا ولدي . . لما تستثير شجائي
وتجعلني أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا
... ..
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوي في القبر
... ..

. . فاسمع وإن كنت سألقى الهول لو كشفت وجه السر
أجل لا ، بل ويلي جرجرت من زهوي إلى حتفي^(٩٧) .

إن الحلاج بعدما أفشى السر ولم يحافظ عليه بينه وبين الله عز وجل ، لم يكن
يدرك في حقيقة الأمر أن إفشاء السر سيؤدي به حتما إلى النهاية المأساوية وهي الموت ،
فالحلاج لم يعلم نتيجة الصراع مسبقا ، ولكنه عندما أدرك النتيجة التي سيصل
إليها ، وهي الموت ، لم يفزع ولم يندم ولم يتراجع ، ذلك أنه سعى إلى مصيره
باختياره وهو مدرك بأنه سيجلب على نفسه المتاعب ، لكنه لم يخف فهو يحمل بين
جنبه قلب مؤمن .

الحلاج : عاقبي يا محبوبي أي بحث وخنت العهد
لا تغفري لي ، فلقد ضاق القلب عن الوجد
لكن عاقبي كعقاب الخصم خصيمه
لا كعقاب المحبوب حبيبه
... ..

اجعل بدني الناحل أو جلدي المتغضن

أدوات عقابك (٩٨) .

إن الحلاج وإن كان قد أخطأ في حق الله وفي حق نفسه بإفشائه لسر الصحبة ، فإن العقاب سيكون من اختصاص الرب عز وجل ، لأن العلاقة تبقى علاقة خاصة وذاتية ، دينية بالأساس ، ورغم ذلك فإن السلطة في الحقيقة لم يكن ليعنيها علاقة العبد بربه وإن اتخذها ذريعة للقضاء على الحلاج .

صوفي : (للمجتمعين) يا قوم

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله

لكن هل أخذه من أجل حديث الحب ؟

لا ، بل من أجل حديث القحط (٩٩) .

وهذا يجعلنا نختلف مع تلك الآراء التي تبرئ السلطة السياسية - بشكل مباشر من دم الحلاج ، وكأن عقاب الحلاج عقاب من عند الله ، وذلك لاعتبارين أولهما : أننا ننظر لشخصية الحلاج في دراما إسقاطية سياسية معاصرة ، كنموذج للمثقف العصري الذي يلتزم بموقف تجاه الجموع ، وإن لجأ صلاح عبدالصبور إلى التاريخ لإسقاطه على واقع معاصر في فترة حضارية بعينها ، ومن هنا تكون الدقة التاريخية في استدعاء شخصية الحلاج كصوفي على المسرح في واقع معاصر غير ذي بال ، لدى أي كاتب يلجأ إلى التاريخ . وثانيهما : ما يؤكد موقف القاضي ابن سريج عندما انسحب من المحاكمة ، قائلا قولته المشهورة : أنه ليس من حق القضاء أن يتدخل في علاقة الرجل بربه ، وأنه ليس من حق المحكمة أن تحاكم الحلاج على آرائه في الله . ومن هنا يكون العقاب الذي تمتلكه السلطة مجرد عقاب جسدي أو بدني زائل ، لا يعني الحلاج في شيء ، أما الذي يعنيه ويخافه تماما هو العقاب الروحي والهجر ، وهذا النوع من العقاب لا يقدر عليه إلا الله .

إن روح الحلاج لم تنهزم وإن انهزم جسده ، وذلك التماسك الروحي العظيم الذي رأيناه في الحلاج - كبطل تراجيدي - جعلنا نحس أننا أمام إنسان تجاوز حدود

البشر ، رغم أنه من فقراء الناس ، ومن هنا يكون مكمن الضعف في بنائه التراجيدي - كمكون ذاتي - وهو ابتعاده عما هو جوهري في الإنسان ، وخاصة ضعفه .

إن التماسك القوي الواضح الذي ظهر به الحلّاج لا يجعلنا - إلا حد كبير - نتعاطف معه تعاطفا تاما ، لأنه بتماسكه تجاوزنا نحن البشر العاديين ، بالدرجة التي تفقدنا إدراكنا لجوهره .

حقا لقد عاش الحلّاج صراعا نفسيا وحيرة لا حد لها ، بين أن يختار السيف أم الكلمة ، ولكن هذا الصراع غير كاف لتكثيف انفعال المشاهد أو القارئ ، هذا من جانب ، أما الجانب الثاني فهو معرفتنا أن الحلّاج كقديس كان يتقرب بدمه إلى الله ، فتقبله منه الله . من هذا الجانب ضاع علينا الإحساس الكامل بالمأساة . ولعلنا نسأل ولماذا ضاع الإحساس الكامل بالمأساة ، فنقول : « لأن الحلّاج رجل يستعذب فكرة الاستشهاد ، ويسعى نحوه ثم كان له ما أراد » (١٠٠) .

ومن الممكن النظر إلى موت الحلّاج على أنه انتصار حققه البطل ، لأن التحول في حالة الحلّاج ، يعتبر بمثابة تحول من الشقاء إلى السعادة (١٠١) .

وإذا تساءلنا : هل نستطيع أن نعتبر الحلّاج بطلا تراجيديا مكتمل الأبعاد ؟ . والواقع أن بالحلاج - كبطل - بعض الجوانب التراجيدية ، مثل حتمية المصير ، ثم خوضه الصراع بإرادته ، وإن كان الحلّاج يتصارع مع قوة أكبر منه (١٠٢) ، وأن هذا الصراع في الحقيقة صراع غير متكافئ ، ثم النتيجة الحتمية المساوية لهذا الصراع . هذه بعض الجوانب المساوية في شخصية الحلّاج والتي تقترب من كونه بطلا مأساويا ، لكنه غير مكتمل الأبعاد .

ولقد ذكرنا من قبل أن الحلّاج في تماسكه الداخلي ، ورضاه الكامل بمصيره المأساوي ، يبعدنا عن الإحساس به كشخصية تراجيدية ، لأننا نعلم أن معظم الأبطال التراجيديين إنما يتجهون إلى مصيرهم المأساوي عن كره منهم ، وأن مصيرهم دائما ما يكون مفروضا عليهم .

هذه القضية تقودنا إلى البحث عن نوعية شخص الحلاج كقديس ومدى قدرته على الإثارة الدرامية ، والتعامل مع تراجيديا الأولياء والقديسين - كالحسين وبيكيت والحلاج وجان دارك - أمر في غاية الصعوبة ، ذلك لأن القديس غير قادر - كشخصية مسرحية - في أغلب الأوقات على إثارة الانفعال الحق بالمأساة^(١٠٣) ، وإن كان يحمل بعض جوانبها .

* خاتمة :

من خلال دراسة المكون الذاتي للبطل - التراجيدي المعاصر - في المسرح الشعري ممثلاً في شخصيتي الحسين والحلاج ، رغم ارتباطهما بتراث ديني إسلامي صرف ، إلا أن العديد من جوانب المكون الذاتي تأثرت تأثيراً كبيراً بنظيره الغربي في مكوّنه الذاتي للبطل التراجيدي يوناني أو شكسبييري . فرغم أن الأسماء عربية إسلامية استدعاها الشاعر من التاريخ لمناقشة واقع معاصر ، إلا أن شخصية البطل ظلت - من حيث الخطأ المأساوي وحرية الإرادة في ارتكاب الفعل ، نتيجة اختيار البطل ، وصراع الإرادات ، والمعاناة المأساوية ، والنهاية التراجيدية المتمثلة في الموت - مرهونة بالمكون الذاتي للبطل التراجيدي الغربي . رغم الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرية مثلاً عند اليونان عنه عند المسلمين ، وبالتالي تغير مفهوم الصراع تبعاً لذلك عند الثقافتين .

المصادر والمراجع

- ١ - مارجوي بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، الألف كتاب ، رقم ٤٠٦ (القاهرة : الأنجلو ١٩٦٢) .
- ٢ - د. شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) .
- ٣ - د. عبدالرحمن بدوي ، ترجمة فن الشعر لأرسطو ، هامش رقم ٣

- (بيروت : دار الثقافة ١٩٧٣ ، ط ٢) .
- ٤ - ألارديس نيكول ، المسرحية العالمية « الجزء الخامس » ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠) .
- ٥ - أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠) .
- ٦ - كليفوردي ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د. علي أحمد محمود (الكويت : عالم المعرفة ، رقم ١٨ ، يونيو ١٩٧٩) .
- ٧ - عبدالرحمن الشرقاوي ، الحسين نائرا (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ب . ت) .
- ٨ - رينولد. أ. نيكولسون ، في التصوف الإسلامي وتاريخه ، ترجمة أبو العلا عفيفي (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٩) .
- ٩ - عبدالرحمن الشرقاوي ، الحسين شهيدا « ثار الله » (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢٧٦ ، ديسمبر ١٩٧١) .
- ١٠ - د. أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، الكتاب الثاني (القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر ، ١٩٧٥) .
- ١١ - كليفيث بروكس ، روائع التراجيديا في أدب الغرب ، ترجمة د. محمود السمرة (بيروت : دار الكاتب العربي ١٩٦٤) .
- ١٢ - القرآن الكريم .
- ١٣ - د. رؤوف عبيد ، في التفسير والتخير (القاهرة : دار الفكر العربي ، ص ٢ ، ١٩٧٦) .
- ١٤ - محمد قطب ، منهج الفن الإسلامي (القاهرة : دار الشروق ، بيروت ، بدون) .
- ١٥ - جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشبة (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٧) .
- ١٦ - عبدالرحمن الشرقاوي ، الحسين شهيدا (القاهرة : دار الكاتب العربي

للطباعة والنشر ، ١٩٦٩) .

١٧ - روجر م . بنسفيد (الابن) ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني خشبة
(القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤) .

١٨ - د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي (القاهرة : الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٧٨)

١٩ - د. محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة د. رفيق الصبان (القاهرة :
كتاب الهلال ، دار الهلال ، ب . ت) .

٢٠ - أريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة : الدار
المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥) .

٢١ - د. سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية (الإسكندرية : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٧٨) .

٢٢ - ألدريس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة (القاهرة : مكتبة
الآداب ، ١٩٥٨) .

٢٣ - د. عبدالرحمن بدوي ، شخصيات قلقة في الإسلام (القاهرة : مكتبة
النهضة ١٩٤٦) .

٢٤ - صلاح عبدالصبور ، ديوان « أقول لكم » (بيروت : دار العودة ، ط ٤ ،
١٩٧٢) .

٢٥ - صلاح عبدالصبور ، مأساة الحلاج (القاهرة : مكتبة روز اليوسف ، يناير
١٩٨٠) .

٢٦ - أرنولد هاووزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ٢ ، ترجمة د. فؤاد زكريا
(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) .

٢٧ - صلاح عبدالصبور ، حياتي في الشعر (بيروت : دار العودة ط ١ ،
١٩٦٩) .

٢٨ - سامي خشبة ، قضايا معاصرة في المسرح (بغداد : وزارة الإعلام ، سلسلة
الكتب الثقافية رقم ٤٩ ، ١٩٧٢) .

٢٩ - مجلة المسرح ، العدد ٧٤ ، سبتمبر ، أكتوبر ١٩٧٠ (القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر) .

٣٠ - مجلة الفنون ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، القاهرة ، ربيع ١٩٧١ .

٣١ - مجلة العربي ، العدد ٢٣٦ ، يوليو ١٩٧٨ (الكويت : وزارة الإعلام) .

٣٢ - مجلة الكاتب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد ٢١٨ ، ٢١٦ ، يونيو ١٩٧٩ .

٣٣ - مجلة المسرح ، العدد ٢٩ ، القاهرة ١٩٦٦ .

٣٤ - مجلة الفنون ، السنة الخامسة ، العدد ٢٢ ، أكتوبر ونوفمبر ١٩٨٤ ، القاهرة .

الهوامش

(١) مارجوري بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، الألف كتاب ، رقم ٤٠٦ (القاهرة : الأنجلو ١٩٦٢) ، ص ١٢٣ .

(٢) د. شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧) ص ١٤٩ .

(٣) د. عبدالرحمن بدوي ، ترجمة في الشعر لأرسطو ، هامش رقم ٣ (بيروت : دار الثقافة ١٩٧٣) ط ٢ ص ٢٧ .

(٤) الارديس نيكول ، المسرحية العالمية « الجزء الخامس » ترجمة د. نور شريف (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦) ص ١٩٤ .

(٥) أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة : د. سامية أسعد (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠) ، ص ٢٠٧ .

(٦) أنظر : السيرة الذاتية لبرتراند راسل ، أوردها : كليفورديتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د. علي أحمد محمود (الكويت : عالم المعرفة ، رقم ١٨ ، يونيو ١٩٧٩ ، ص ١٥٦ ؛ ١٥٧) .

(٧) حديث للشاعر صلاح عبدالصبور ، مجلة المسرح ، عدد ٧٤ ، سبتمبر - أكتوبر ١٩٧٠ (القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر) ص ١٨ .

(٨) بهذا المفهوم تختلف المسألة الحديثة ، في المفهوم الإسلامي ، عن المسألة اليونانية في الفكر الميثولوجي . فالخسنيين كمؤمن ثابت اليقين لا يصارع ولا يعارض إرادة الله العليا ، بل يتوحد مع الإرادة العليا وينفذ تعاليمها ويصدر عن مشيئتها ، وهو بذلك مسلح بسلاح الإيمان في مواجهة باطل محدد ، يجد انتصاره في الاستشهاد ليحول دون تنفيذ هذا الباطل ، فالإسلام يدعم موقف البطل المتمرد الفاضل ضد الخلل المتمثل في توريث يزيد لحكم المسلمين . . فإن انتصر الحسين كان كسبا ، وإن مات كان شهيدا ، وإن مر بفترة المعاناة (معاناة المتصوفة) ، معاناة الذات

المؤمنة حين تكابد عذاباتها الخاصة في محاولة التقريب من الذات العليا والتوحد والامتزاج معها ، وما تلاقيه في سبيل ذلك من مواجهات (يزيد وأنصاره) ، وهذا الامتزاج ليس فيه انحاء تام للشخصية ، بل هو محو يعقبه بقاء ، فهو يفنى عن إرادته الخاصة ليبقى بالإرادة الإلهية ، ويفنى عن عمله ليبقى بعمل الله ، أنظر : رينولد . أ. نيكولسون ، في التصوف الإسلامي وتاريخه ، ترجمة أبو العلا عفيفي (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٩) ولعلنا ندرك أن الحسين كبطل تراجيدي يسمى في نضاله إلى تحقيق الذات ، بخلاف أبطال تراجيديا اليونان الذين يسعون إلى تدمير الذات .

(٩) عبدالرحمن الشرقاوي ، الحسين نائرا (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب . ت) ص ٦٦ ، ٦٧ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٧٧ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(١٣) المرجع السابق ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٩ .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Saknet.net>

(١٩) المرجع السابق ، ص ٦٣ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٠٢ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
(٢٢) عبدالرحمن الشرقاوي ، الحسين شهيدا « ثار الله » (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢٧٦ ، ديسمبر ١٩٧١) ، ص ١٧ .

(٢٣) الحسين نائرا ، مرجع سابق ، ص ١٣٩ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٢١٩ .

(٢٥) الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .

(٢٦) د. أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، الكتاب الثاني (القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر ، ١٩٧٥) ، ص ٤٦٣ .

(٢٧) الحسين نائرا ، مرجع سابق ، ص ٢٢٠ .

(٢٨) الحسين شهيدا ، مرجع سابق .

(٢٩) أورده لويس . مارتز « القديس بطلا تراجيديا » في كتاب روائع التراجيديا في أدب الغرب ، تأليف كليث بروكس ، ترجمة د. محمود السمرة (بيروت : دار الكاتب العربي ١٩٦٤) ، ص ٢٤٦ .

(٣٠) المرجع السابق ، ٢٤٦ .

(٣١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٤٦ .

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ .

(٣٣) القرآن الكريم - سورة المائدة ١١٩ .

(٣٤) يمكن القول بأن الإنسان حكم مختار ، يملك قدرا أو آخر من حرية الإرادة ، لكنه مجبر بحكم نوايسم الطبيعة على استخدام هذا القدر في اتجاه أو آخر ، وفي النهاية عليه أن يجني ثمرة هذا الاستخدام . إن خيرا فخير ، وإن شرا فشر . فالإنسان مجبر - منذ الأزل - على الحرية وليس مسلوب الحرية . ولا ينبغي أن يفوتنا أنه إذا كان العقل والحرية متلازمين دائما ، فإن الألم والحرية يجمعهما نفس التلازم ، فنحن عندما نستخدم حريتنا في الاختيار استخداما صائبا أو خاطئا نتألم لأننا نبذل جهدا عقليا في الاختيار ، جهدا قد يكون واعيا أو غير واع ، وقد يكون يسيرا أو جسيما ، ولكنه على أية حال جهد واقع تحرق له خليجات نفوسنا ولو كنا في غمرة السعادة وفي قمة النشوة لهذا الاختيار . . وليس من المتصور أن ينسب كل متألم علة هذا الألم إلى سوء اختياره الخاص ، فإن من الألم ما يبدو بعيدا كل البعد عن دائرة حرية الاختيار ، ولكن يلزم للمتألم هنا قدر محتوم من الإيمان بأن وراء كل ألم قدر محتوم من العدالة ومن المنطق ، ومن الهدف أيضا ، من عناصر تلطيف هذا الألم لو أحسنا الإيمان لكل ذلك ، ولعل التدين النقي - كما في حالة الحسين - يلعب هنا دورا رائعا لا يمكن أن ينكره علم ، ولا أن يتدخل فيه عرفان كيا يلغى فيه رسالة الإيمان .

أنظر : د. رؤوف عبيد ، في التفسير والتخير (القاهرة : دار الفكر العربي ، ط ٢ ، ١٩٧٦) ، ص ٤٨٦ - ٤٩٤ .

(٣٥) القرآن الكريم - سورة هود (٧) .

(٣٦) القرآن الكريم - سورة آل عمران (١٩٥) .

(٣٧) القرآن الكريم - سورة التوبة (١٠٥) .

(٣٨) محمد قطب ، منهج الفن الإسلامي (القاهرة : دار الشروق ، بيروت ، بدون) ص ١٦٢ . ويرى الدكتور رؤوف عبيد : أنه لا يذهب بنا الظن إلى أن الإيمان بالقدرية المطلقة يمنح صاحبه شجاعة وإقداما كما يتصور البعض خطأ ، لأنه كما يقولون يكون واثقا بأن كل أمر مخطط ومقدر مقدما . ولكن هذه الثقة قد تكون بنفس المقدار مصدرا رهيبا للتخاذل والتواكل والاستسلام لكل الشرور وللأخطاء الباغية ، ما دامت هذه هي في تقديره إرادة الله التي تعمل في الخير والشر ، وفي السراء والضراء . وليذهبن به الظن أيضا إلى أن الإيمان بالقدرية المطلقة كثيرا ما يمنح صاحبه العزاء في الأحزان ، إنه عزاء محض زائف . إنما العزاء الصحيح يجيء عندما نشعر أننا قد بذلنا غاية ما في وسعنا لدرء المرض أو الموت أو الفشل . . فلم نتجح في درته لأسباب خارجة عن إرادتنا . هنا فقط يرتاح الضمير الإنساني ويهدأ بالا لأنه أطاع تمام الطاعة التاموس الخلقي . أنظر : في التفسير والتخير ، مرجع سابق ، ص ٢٢٦ .

(٣٩) الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٤١) يرتكب البطل التراجيدي الخطأ المأساوي عن غير عمد ، وإلا فلن يثير سقوطه إحساسنا بالخوف والشفقة عليه - والحسين بعدم علمه بأنهم سوف يقتلونه بتلك السرعة ، وعدم تغيير مساره لتحقيق هدفه ، وترك الكوفة والذهاب إلى اليمن - ورغم ذلك فلقد أثار فينا موته إحساسا بالخوف ، لأن المشاهد أو القارئ كان لا يتوقع مثل تلك السرعة للوصول للنهاية أو المصير ، ومن هنا تولدت الشفقة عليه كبطل تراجيدي ، لكنه إنسان مثلنا ورجل دين نكن له كل الاحترام والتقدير . أراد إصلاح الخلل في جهاز الدولة ، إعلاء الكلمة الدين ، فضحي بنفسه في سبيل كلمة حق يقوها .

(٤٢) الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١١٠ ، ١١١ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(٤٤) يرى جون جاسنر : إن الموت البطولي الذي لقيه (بروكتور) بطل مسرحية « البوتقة » لأرثر ميللر ، والذي يختار المشنقة مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظالمة ، يتخذ مستوى من التضحية التراجيدية أكثر سموا بوضوح مما يتخذه ويللي لومان في مسرحية « وفاة بائع جوال » . أنظر : جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشبة (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٧) ، ص ٤٩٨ .

ونرى أن موقف بروكتور البطولي ، بطل مسرحية البوتقة يتشابه ، إلى حد كبير مع موقف الحسين البطولي ، بطل مسرحية الشرقاوي والذي فضل الموت على المباينة ليزيد بن معاوية ، وإن ظل بطل الشرقاوي أكثر نبلا وشرفا وقداسة .

(٤٥) الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .

(٤٦) عبدالرحمن الشرقاوي ، الحسين شهيدا (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ١٠٤

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

(٤٨) القديس بطلا تراجيديا ، مرجع سابق ، ص ٢٥٨ .

(٤٩) الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ١٣١ .

(٥٠) يرى روجر . م . بنسفيد (الابن) : أن الفعل في المأساة ينشأ من الواقع الذي يحفز البطل المفجوع إلى العمل في أثناء محاولته الوصول إلى هدفه ، الذي لا يستطيع أن يصل إليه بحال ، ومن صدامه المستديم بالعقبات التي يجب عليه أن يتخطاها . ومن هذا الصدام فحسب تصدر القوة الحقيقية للمأساة ، أنظر : فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني خشبة (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤) ، ص ١٧٢ .

(٥١) الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ١٢٣ .

(٥٢) د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨) ، ص ١٦٩ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

(٥٤) يقول د. محمد عزيزة : علينا ألا ننسى أن التعازي الشيعية قد نشأت في فارس ، حيث لم ير الفارسيون في حياة وموت الحسين قدرا مأساويا فحسب . بل ضمنوا سير حياته الأليم

مطامعهم السياسية والقومية . أنظر د . محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة د . رفيق الصبان (القاهرة : كتاب الهلال ، دار الهلال ، بدون) ص ٥٠ ، ٥١ .

(٥٥) والحسين حين يختار ، يختار لأن قوة أعلى منه وأكثر نفاذاً قد اختارت له ، تلك قوة الواجب الأخلاقي الذي يقوده إلى الهلاك ، وهو حين يختار تتصارع العواطف في نفس الحسين ويبدو لنا البطل التراجيدي بكل ثرائه النفسي والوجداني يقف محيرا بين شتى السبل ، لأنه يعرف أن في قراره يتخذ مصائر الأمور والبشر . أنظر صلاح عبدالصبور « بين الأصالة وأحكام التقليد » ، مجلة الفنون ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٧ .

(٥٦) يرى : و . هـ ، أودن ، أن التراجيديا الأغريقية : تراجيديا الضرورة ، فالعاطفة التي تتاب المشاهدين هي « وأأسفاه أن تكون تلك مشيئة الأقدار » . أما التراجيديا المسيحية : فتراجيديا الإمكانية ، فالعاطفة التي تتاب المشاهدين هي « وأأسفاه إن حدث هذا ، وكان في الإمكان ألا يحدث » . وأما الضعف في شخصية البطل الأغريقي ، فخطيئة رجل يعلم أنه قوي ، ويعتقد أن شيئا لن يستطيع أن يهز قوته . وأما خطيئة الغرور في البطل المسيحي ، فخطيئة رجل يعلم أنه ضعيف ويعتقد أنه يستطيع أن يتخطى بقوته الذاتية هذا الضعف ويصبح قويا .

أنظر : أريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥) ، ص ٤٧١ .

(٥٧) يرى د . سامي منير : أن صوت الحسين بعد استشهاده الذي يمثل صوت الحق ظل يدوي ، ويذكرنا بصوت « رو » في مسرحية بيتر فايس « ماراصاد » : متى تفتحون عيونكم . ونفس المعنى تقريبا يطرحه الشرقاوي في مسرحية الحسين شهيدا : فلنذكروني عندما يفتي الجهول . . فلنذكروا ثأري العظيم لتأخذوه من الطغاة . . وبذلك تنتصر الحياة . الحسين شهيدا ، ص ١٨٧ ، ١٨٩ .

وإذا كانت مسرحية « ماراصاد » تعد عملا تسجيليا ، فإننا قد نعتبر أن مسرحية الشرقاوي والتي كتبها في الستينات من هذا القرن ، تعد صدق لواقع حضاري معاصر ، وإن كانت تنتمي إلى هذا التيار الثوري فإن الشرقاوي قد أثر أن يعتمد إلى الإبعاد الزماني ويتخفى في ثياب التاريخ الإسلامي . والحدث هورد فعل ثوري مقاوم ينشد الحق والعدل . أنظر : د . سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية (الإسكندرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٧٨) ص ٣٦٠ - ٣٩٦ .

(٥٨) صلاح عبدالصبور ، « بين الأصالة وأحكام التقليد » مرجع سابق ، ص ٧ .

(٥٩) يرى الأرديس نيكول : أن المآسي تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها ، مثل (فيذر - أوديب - ميديا - إلكترا - هملت - مكبث - لير - عطيل) أما الملامهي فلا تكاد تسمى بهذه الطريقة . أنظر : علم المسرحية ترجمة دريني خشبة (القاهرة مكتبة الآداب ١٩٥٨) ، ص ٢١٩ .

(٦٠) د . عبدالرحمن بدوي ، شخصيات قلقة في الإسلام (القاهرة : مكتب النهضة ١٩٤٦) ص ٦٥ .

- (٦١) د. علي الراعي ، « الناصر القديس في مسرحية مأساة الحلاج » ، مجلة العربي ، العدد ٢٣٦ ، يوليو ١٩٧٨ ، الكويت ، وزارة الإعلام ، ص ٣٢ .
- (٦٢) « الناصر القديس في مأساة الحلاج » ، مرجع سابق ، ص ٣٦ . ونرى أن توافد الناس على مكان صلب الحلاج وهم يعلقون على المشهد ، شأن الجوقة في التراجيديات اليونانية .
- (٦٣) صلاح عبدالصبور ، مأساة الحلاج (القاهرة : مكتبة روز اليوسف ، يناير ١٩٨٠) ص ١٠ ، ١١ .
- (٦٤) المرجع السابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (٦٥) المرجع السابق ، ص ٣٠ .
- (٦٦) المرجع السابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- (٦٧) لا نقصد ببعد الحلاج عن الإنسان العادي ، مرتبته الاجتماعية ، ولكن مرتبته الدينية ونبل السلوك والهدف . أما عن طبقته الاجتماعية فهو إنسان فقير عادي من غمار الموالي ، أنظر : المسرحية ص ٩٦ ، ٩٧ .
- (٦٨) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
- (٦٩) « الناصر القديس في مسرحية الحلاج » ، مرجع سابق ، ص ٣٢ .
- (٧٠) أحمد عبدالرازق أبو العلا ، « الحلاج ، ضحية العذاب التراجيدي » ، مجلة الكاتب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد : ٢١٨ ، ٢١٩ ، يونيو ١٩٧٩ ، ص ٥٢ .
- (٧١) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .
- (٧٢) المرجع السابق ، ص ١٠٠ ، ١٠١ .
- (٧٣) المرجع السابق ، ص ٣٥ .
- (٧٤) المرجع السابق ، ص ٣٥ ، ٣٦ .
- (٧٥) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
- (٧٦) المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- (٧٧) المرجع السابق ، ص ٢٢ .
- (٧٨) المرجع السابق ، ص ٢٦ .
- (٧٩) المرجع السابق ، ص ٥١ .
- (٨٠) المرجع السابق ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
- (٨١) المرجع السابق ، ص ٧٥ .
- (٨٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- (٨٣) المرجع السابق ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٨٤) المرجع السابق ، ص ٨٢ ، ٨٣ .
- (٨٥) المرجع السابق ، ص ٩٣ .
- (٨٦) المرجع السابق ، ص ١٠١ .
- (٨٧) المرجع السابق ، ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .
- (٨٨) المرجع السابق ، ص ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ .

- (٨٩) المرجع السابق ، ص ٧٢ .
- (٩٠) المرجع السابق ، ص ٧٤ ، ٧٥ .
- (٩١) « القديس النائر » ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .
- (٩٢) صلاح عبدالصبور ، ديوان « أقول لكم » (بيروت : دار العودة ، ج ٤ ، ١٩٧٢ ، ص ٧٢) .
- (٩٣) أرنولد هاووزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ٢ ، ترجمة د. فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ، ص ٩٦ .
- (٩٤) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ، ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .
- (٩٥) صلاح عبدالصبور ، حياتي في الشعر (بيروت : دار العودة ، ط ١ ، ١٩٦٩) ص ١١٨ .
- (٩٦) سامي خشبة ، قضايا معاصرة في المسرح (بغداد : وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب الثقافية رقم ٤٩ ، ١٩٧٢) ، ص ٢٣١ .
- (٩٧) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
- (٩٨) المرجع السابق ، ص ٥٠ .
- (٩٩) المرجع السابق ، ص ٤٨ .
- (١٠٠) فاروق عبدالوهاب ، « مأساة الحلاج » ، عرض وتحليل ، مجلة المسرح ، العدد ٢٩ لسنة ١٩٦٦ ، ص ٨١ .
- (١٠١) لعل ذلك يذكرنا بالبطل الفرعوني « أوزوريس » الذي يرى بعض الباحثين أن موته يعد انتصارا ، لأنه تحول من الشقاء - في الدنيا - إلى السعادة التي سيمارسها في دنيا الخلود والبعث .
- (١٠٢) نرى في صراع الحلاج مع قوة أكبر منه ، صلة قربي - دراميا - بينه وبين بروميشيوس في المأساة الأغريقية ، ذلك البطل الذي عذبه الآلهة لأنه سرق النار وأعطاهها للبشر . كذلك الحلاج عذب من أجل البشر الفقراء .
- (١٠٣) حول علاقات التشابه في البناء الدرامي ورسم شخصية البطل التراجيدي كقديس عند كل من عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحية « ثار الله » (الحسين نائرا والحسين شهيدا) صلاح عبدالصبور في مسرحية « مأساة الحلاج » ، ت. س. اليوت في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » أنظر : د. أحمد العشري « القديس بطلا تراجيديا » مجلة الفنون السنة الخامسة ، العدد ٢٢ ، أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٤ ، ص ٥٠ - ٥٥ .

الأول

شعر / أحمد محمود مبارك

وما كنت أدري بأن الدماء
تزَيْن هذى الشفاهَ وهذى الأظافرُ
وما كنتُ أدري بأن الهواء الملوَّث بالقارِ ينفخ جلد المشاعرُ
وأن الهديلَ قناعٌ لطائرُ
إذا الصبحُ جاء..
بدا في إهاب الحمام
شدا أغنيات الهدى والسلام
وفي الليل ينشق فوق غصون الظلام
يغازل وجه الدياجرُ

وما كنت أدري ،
الى أن رأيتُ دمائي فوق الطريقِ ..
التي ألبستها خطاكِ ضبابَ الحدادِ
رأيتُ ثيابكِ جلدك
في رقصةٍ غجريةٍ
تغيمينَ خلفَ الرمادِ ..

على الصدر حيّة
وتلتفّ حول ذراعك حيّة
وفي الخصر أرجوزة شبقية
وبانت يداك عرفت عليها دمي
وناب الظلام الظمي
يستبيح عروقي
ويلقي نفاياها في الطريق ،
إلى أن رأيتك .

بالونّة فرقت... ،
وهوّت ،

من عيون الذرى
وارتمت في الثرى
حيث صدر الرغام

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فهل تخفين بهذا اللثام
وزيف الكلام
وتخفين عورة هذا الظلام
بريش التقى وبريق التظاهر
وهل تقنعين عيوني الحزينه
بأن الذي كان فوق الشفاه طلاء
وليس دمائي الثخينه .

الدخول في الدائرة المعلمة

عَبْدُ اللَّهِ السَّيِّد شَرْف



حين تَمَطَّى كوكبك

بساحات الليل . .

الظامئة لقطرة نُورٍ . . .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

طربَّ القلب

رآكَ النجمُ البراق

وحلم النفس

واغنية خضراء

وحدَّ السيف

ادخل ساحتك

بشوش الوجه اغني

وعلى العينين دوائر ضرر

وعصائب حزن

تلك بضاعتنا

فامنحنا بعض الزاد

واوف الكيل ولا تبخس

يا أملاً يحيا في الصدور

فأنا العشاق البسطاء

وقد اشقانا الزيف

حين تمطى كوكبك بساحتنا

خلتُك وجهاً آخر

قلت وداعاً زمن الجذب

ولكنني حين دخلت ملامحك الطيبة

رأيتك نفس الوجه

ونفس الايقاع الزائف

فانتبهي يا سيدتي، واجيبي . . .

اني حين أسأت الظن قتلُ

وانني

اذا احسنتُ الظن

خدعتُ

فكيف أفرُّ من الاحزان

ومن دائرة القیظ المغلقة . . . وكيف؟



طمتوس الحزن

شعر
د. عيّد صالح



ARCHIVE

<http://www.saknet.com>

وكنْتُ إذا الليل جاء
أخلص نفسي من كاسحات النهار المدمر
أخلع عني قناع التعامل بالياфطات ، الكلام المنمق والبسمات
الخناجر

« قزم الشوارع والبهلوان المغامر
يشق الزحام ، القلوب ، العقول ، الحوائط . .
يلغو . . يثرثر . . يغزو جيوش الذباب المخادع
يثوب بشسع التلوث والإختناق . . »

وكنْتُ إذا الليل جاء
أشق الفضاء السحيق بسيف الكآبة ، أرفع راية عقمى
وأفرد أوراق جذبي وأفتح باب دخول مدائن غارقة في السواد

أجوسُ خلال التأسّي ، وأذرف دمع الطقوس الشجّيّة ،
ألقي التحية

أقبلُ أعتاب عرس الهموم ، الكوارث

لعل الضريح يعمّدي بالسقاية

ومُزن الضياع بليل الغواية

وألبس ثوب الحداد الجميل

أقيم المآتم والولولات الطروب

وكنت اذا الليل جاء

أحاول بالشعر والكلمات العوانس ملء الدفاتر

أسكب حبر الموات ، الرفات ، الجماجم ،

أقاوم فكّ الطلاسّم ، أبعثر في الأسطر المستغيثة صخر الأحاجي

وأبقر بطن القصائد ، بسيف الغموض

أفجر بثر الظمأ ، بنهر الكلام المعاد

وأبعث عصر الخوار ، الثغاء ، النقيق ، النعيق

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حَاشِيَةٌ

عجبت لمن يستزيد

ومن يستعيد

حوار الزمان البليد

ومن لا يزال

على صهوة الكلمات يشد اللجام

ويهمز بالشعر والأغنيات

جواد الرفات . .



في بودابست

شعر/ حسن فتح الباب



يتهادى همس صدّاح

والساحة قوس حان

وهج مجراح

قمراء . . شمس أصيل

فجر

بلور نغم

صلوات « الدانوب »

للأغصان السكري

للنافورات

للغابات الوسنى الحرى

وفراشات الغرب النّزقة

جَسْرُ
آهَاتُ المنحنيات العارية الشَّبَقِ
ومطرُ

○ ○ ○

تتدافى تشتبك الأمواجُ اثنين اثنينُ
يتوسَّد أحضانَ القوسِ القُرْحَى
طيرُ البَجَعِ الآتي
من خلفِ بحارٍ سيع
والزَّهر الساري من أعماقِ النهر
وبطاردي الظِّل
وبحيراتٍ مُره
ينداح شَفَقُ
فيطوِّقني وردُ النيل السَّاجي
يصفو الأفقُ
فيؤرقني سُهْدُ الشادوفِ
وحَفيفُ الكافورِ
ويشِفُ الدُّونا* . . . تنكرني
عينانِ على النيل الساجي
ويحاصرني

* الدونا : نهر الدانوب

طيفُ الرُّؤَاد المحرومين
وريفُ الصفصافات على التُّرَع السمرَاء
وأزيرُ التَّنُور

○ ○ ○

الأقدام المشقوقة فوق الجمرُ
تطأ القلبَ الصخرُ
والسهرةُ في « بودابست »
ناسُ

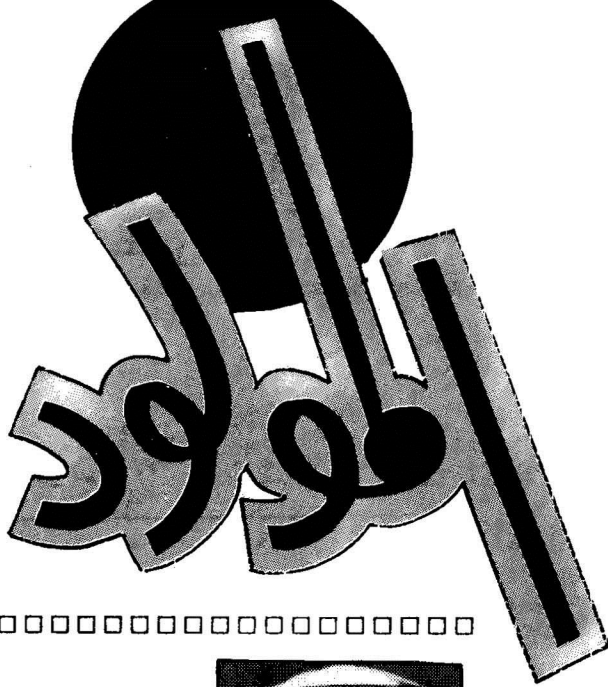
صَرَخَاتُ

صمتٌ ...

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>





قصة
فيصل السعد



حاضرها الذي حاولتُ ربطه بذاك
الماضي عشرات المرات ولكنني لم أفلح .
أريدك أن تكوني أكثر صلابة ، وفي
هذه الساعة بالذات ، لأبحر في زورقي
المهشم الذي يستطيع ألإبحار في صمت
تلك الأعوام ، رغم تهشمه ، وتخلي
لوحاته عن بعضها ، فهو لن يغرق إلّا

« يا لك من أظافر طرية لا تصلح
للقضم . تعودتُ الالتواء بك كلما فرز
ذهني أعوامها لتحتويني حالة تذكّر
مقاربة لعملية انتحارية ، بطيئة ،
موجعة ، لأنها لا تنتهي إلّا بصفعة قد
تأتي من الذاكرة ، أو من إنسان آخر لم
أكن أتوقع مجيئه ، أو منها وهي تحمل

بعد أن أتركه وحيداً حيث يبتلعه ضجيج
الحاضر.

يدفعني إلى زمن الطفولة.. لأنني أجد
فيه البديل لهذا الحاضر الكسح .»
«هذه المرة أشد حدةً من الصرخة
الأولى:

- ألم تسمعي!! العشاء جاهز.
«وماذا بعد؟! سيأكل كل منا ما
يتخمه وننام.. هل فعلاً هذا ما كنا
نحلم بتحقيقه؟ التخمّة ثم النوم؟
البلادة في ساعات اليوم الأخيرة لكي لا
نفكر بالغد؟ الموت المؤقت لنبعث في
الصباح ونهبيء بطوننا لموت جديد؟
آه لو تحاولين التفكير بضرورة الإنتاج
الذهني.. وليكن محسوساً من قبلك
فقط، وليذهب الآخرون إلى الجحيم..
فالعطاء الذهني يمثل ولادة إبداع جديد
تكون خيوطه مشدودة بمركب البداية..
ولكن..! يا لهذا العنّاس الذي اعتاد أن
يغزو أجفانك بعد تخمة العشاء.. إنه
السور الذي يحجز عنك، بل وعني،
الابداع.. اتعبي.. لوني.. أهدمه
عند النهار.. ولكني أقيمه بعد التخمّة
يلعب دوره كحاجز متين بين الابداع
وعالمي الذهني.

هل فكرت مرة بالعطاء؟ انت كريمة
مادياً تهين من يصرخ بأحتياجه وتحققين
له بعض حلمه إن لم أقل كله، ولكن

أبحرُ الآن ما دامت بعيدة عن
سواحي. ولكن لا أستطيع قضم
الأظافر التي كان يغطيها لحم
أصابعي.. إيه.. لا ضير سأستعين
بأظافر الحاضر الطويلة، الصلبة،
ألفذرة.. و.. لا أريدها أن تفاجئني
الآن وتقطع عليّ رحلتي.. فهي هكذا
دائماً، تأتي في اللحظة التي أغلق فيها
أبوابي.. هه أيتها الأظافر الطويلة
ألفذرة.. هل نبدأ؟

«يجيء صوتها من صالة المنزل، مخترقاً
باب الغرفة المغلق.
كان حاداً، عالياً، مزعجاً بالنسبة
له:

عبدالله.. العشاء جاهز..
«من قال لها أيّ أشعر بالجوع.. ثم
كيف تفهم الجوع.. إنه.. إنه
ألتمني.. الرغبة في العودة معها إلى
ألعالم الأول لنسلك طريقاً آخر تكون
خيوطه مشدودة بمركب تلك البداية..
فهو قد يأخذنا إلى مرفأ آخر تكون محطاته
متواصلة، ولحظاته تتكلم لغة واحدة.
استحالت خلق ذلك ألعالم المفقود

ذاتك بحاجة إلى عطايا ذهرك . . إنها
تشتهي . . تحلم . . تتمنى .

وما في ذهرك رحل وترك فراغاً
لحتله شئون البيت . . أن
- كدنا نموت جوعاً، إستأذن كتبك
لنأكل وعد لها بعد الأكل .

«- لا بد لي أن أتحرك الآن . . أجل
فهناك «داليا ومحمد» ينتظراني، لا بد أن
أتحرك، ولكن . . ولكن لماذا كانت مصرة
على أن تنجبهما بشكل متتالٍ، آه يا ربي
إنهما يمثلان الآن الحاجر الذي يمنع عنها،
بل وعني، الانتاج الذهني، الحلم،
العطاء، المولود!

في أعوام الربيع التي تجهل الفصول
الأخرى، كانت تحدثني عن العالم الذي
سيحتويننا، ما سمعت منها قط حكاية
الأطفال، وضرورة إنجابهم، رَسَمَت
العمر آلائي حقلاً يضم زهور المستقبل،
ألوان عالمنا الذي نبحث عنه، الرسو
الشرعي لطموحاتنا، فهي الأخرى كان
لها ثمة طموحات ذات علاقة لصيقة
بالثقافة، لا أدري كيف ولدت في ذهنها
فكرة الأطفال التي كادت تشلني بعد
التنفيذ. طفلان ونحن في انتظار
الثالث. ترى هل يمكن أن أُحرَّك ذهني

خطوة واحدة أتناسي فيها مرض هذا
وشكوى ذاك وشيطة أآلث؟ هل يمكن
أن أقرأ بتركيز في هكذا جو؟ إنهم مع
أهمهم يشكّلون عالمي الحياتي الذي لا
يمكن أن أهرب منه حتى في كتاباتي من
أجل أن تكون ذات علاقة بالخاص،
ولكن كيف أكتب؟ لاشكّ انها أصرت
على الانتاج المتسارع هذا بعد أن طلّقت
طموحها، لأوقف طموحي أنا أيضاً. هه
طموحي!!

«ضاحكة بهزء:

- لماذا جئت، التهمنا وجبة العشاء
بعد أن يئسنا من مجيئك ولم أعد أستطيع
أن أهيب لك وجبة جديدة فقد بدأ
النعاس غزوته لي، إذهب و . .
«ضاحكة بهزء أيضاً» كل كتبك آلتى لا
تقارفها.

«التفت إليها، ثم إلى طفليه
المنشغلين بالتهام الطعام، تذكّر أيامها
الأولى آلتى أستطاعت فيها أن ترسم له
ذاتها لتنطبق على الحلم الثقافي الذي
كان يملأ ذهنه:

«- إيه لقد كانت تملأ فراغي بالأحلام
آلتى كانت تروادني دائماً . . ربما لأنها
فكرت بضرورة أتباع سلوك معين

للاحتفاظ بي كزوج شكلي لا مضمون له» .

«كان حلمه أن يكمل مشواره الثقافي معها . . حيث إنه اقتنع بأن المشوار طويل ولا بد من اختيار مشارك له ، وأيقن بأنها تمثل الاختيار الذي يريد .

حتى الغزل الذي كان يأخذ منها نصف وقت اللقاء . كان غزلاً «ثقفا» يتناولان فيه مواضيع لازالت حتى هذه اللحظة تشغل العشاق بل والفلاسفة :

- ما هو الحب؟ ربما يمثل محطة لتناسي الهموم ، أو لتناسي الفرح ، إذ لم نسمع من قصص الحب إلا الآنين ، ولم نشاهد غير الدموع . ماذا يعني البكاء؟ لحظة لا يمكن تأجيلها لفضح الذات . أو طلاقاً للالتزامات المفرد تجاه مجتمعة . ما هو المجتمع ، ثم لماذا هذا الالتزام المفروض . ألا يمكن اتخاذ عالم ذاتي بعيد عن الآخرين؟

«هذه اللحظات - ألسقراطية - كانا يعيشانها بلذة لأنها تمثل عندهما أبحاث عن النتيجة المطلوبة لكل شيء : الحب ، الحزن ، الفرح ، العطاء ، ال . . . ال . . . التفت إليها بوعي ليجدها تحملق في وجهه مشدوهة فقال :

- طيب . . سأتفرغ لأكل كتيبي . . تصبحين على خير .

- خير! من أين يأتي الأخير وأنت بعيد عنا . . ما الفرق بين خروجك من البيت وتواجدك فيه؟ لا تسمح لأحد أن يدخل محرابك . . لا يمكن للأطفال أن يلعبوا وأنت في دارك خوفاً من أن تمنعك أصواتهم من التركيز . . إذهب إلى أصدقائك ، أو خذ كتابك وأذهب إلى مكتبة عامة وأقرأ هناك ، فهذا أفضل لنا .

- طيب .

«ووقفت صارخة منفلعة :

- لا تخرج . . تعال لتفاهم . . لماذا كلما حدثتك عن شيء لا تجيبني إلا بكلمة «طيب»؟ ماذا تقصد؟

- اختاري المفردة التي ترغبين سماعها وسأستبدلها بـ «طيب» . . .

- ها . . هكذا إذن . . ألا تفهم كيف يجب أن يكون المنطق؟

- لماذا هذا الصراخ؟ كل ما في الأمر ذهني مشغول . ولا رغبة لي بالمشاكل .

- وماذا عن داليا ومحمد . . من يأخذهما إلى السوق . . . الطبيب . . الحديقة!

آرائها الحياتية :

- لماذا لا نتحدث بصراحة علناً نضع
إصبعنا على الداء الذي نشكو منه؟
- هه . . إنت أيضاً تشكين من داء
ما!

- افتح عينيك لترى حبيبتك التي
حلمت بها زوجة تهبيء لك الجو الذي
تريد . . صارحني ، ماذا تريد؟ كن على
ثقة بأنني سأعمل المستحيل لتحقيق ما
تريد .

- ليس هناك ثمة علاقة بين ما أريد
وبين المستحل . . لحظة التفرغ الذهني
لا تمثل مستحيلاً . . وهذا كل ما أريد .

- إيه . . كانت لنا تجربة حب
رائعة . . رغم قصر عمرها الزمني إلا أنها
كان رائعة . . أليس كذلك .

- أجل . . .

- هل ألغيتها من سجل حياتك
آلاتية؟ مرة قلت لي بأن فترة الحب تلك
ستظل نبراساً تنير به طريق
طموحاتك . . كيف تنسى نور نبراسك!!
- آه . . دعيني أستمر في إغماض عيني
لأفصل بين حاضري وذاك الماضي الرائع
الذي أنقطعت خيوط استمراريته وظل
يتيماً . . أريد . . أريد . . أن أعتبر ذاك

- أنا يا سيدتي ولكن اتركيني الآن
أرجوك وأسمح لي أن أذهب إلى
«محرابي» كما تسمينه . . و . . بودي أن
أذكرك بالحياة التي كنا نرسمها سويا
لتحاولي مقارنتها بحاضرنا الكئيب الذي
نعيشه . .

- دعني أقول الحقيقة . . نحن بخير
وما كنا نحلم به تحقق وأكثر . . فها نحن
في سكن جديد وهناك لا تنسى أطفال
يتمنون إلينا كان ألفروض بنا أن نتفرغ
لنشأتهم نشأة صالحة ، نعلمهم ماذا تعني
الحياة .

- وهل عرفت ماذا تعني الحياة !!

- أجل . . هل تريد أن تسمع؟
- لا . . أريد أن أنام .
- « هكذا أفضل . . فانا لو ذهبت إلى

محرابي ثانية ستبني . . لذلك سأعتمد
بجانبيها وأغمض عيني وأوهمها بأنني
غارق في نومي . . أجل حتى لو سألتني
لن أجيبها . .

« أعاد بعض الأوراق إلى مكانها وأطفأ
نور محرابه ثم ذهب إلى غرفة النوم
ليسحب الغطاء عليه :

- تصبحين على خير . .

« بأكثر لنا» محاولة كسبه إلى جانبها في



الماضي بداية لأصل بكم إلى الأفضل .

- كيف ؟

- بنجاحي في اقتناص اللحظة
المختفية في زحم اللحظات التي يعتمر
بها هذا الذهن الذي يحاول صاحبه أن
ينام ..

«ساحباً» اللحاف .. ليشمل وجهه :

- دعيني أنام أرجوك ..

«اللحاف يفصل بينها وبينه ولكنها

تستمر في حديثها :

- هانحن والحمد لله في صحة جيدة

ولا نريد منك سوى الالتفات إلينا .

«- هذه فرصة لا تتوفر إلا عند

النوم .. ورغم إن تكرارها لم يجد نفعاً

بعد .. فلا ضير من إعادتها مرة أخرى

وثانية وثالثة إلى أن تلمس الخروف

عظامها» رفع اللحاف عن وجهه ونهض

بهدهوء :

- الأفضل الذي أريده يا حبيبي

ملتصق في ذهني .. لا يفارقني، رغم إنني

لم أعرف لونه بعد . مارست كتابات أدبية

عديدة في النقد والدراسات والقطع

النثرية والخواطر .. ولكن الزائر الذي

يرقد في الذهن ملثماً يختلف عما كتبت ..

إنه .. إنه .. إنه ... لا يريد أن يفصح

عن هويته .. لو عرفته لبدأت بنزفه ولما

تركته قبل أكتمال ولادته على الورقة .. آه

لو أعرف أي مولود في ذهني . «خافت

من حديثه الغامض هذا وتمت لو تسأله

عما كان يعنيه ولكنها توقعت أن يكون

الجواب أكثر غموضاً» فسحبت لحافها

وتنهدت :

- ايه .. تصبح على خير ..

* * *

استقبلته بوجه ضاحك بشوش أشعره
بأسف غراب . كانت تقدم له فطور
الصباح :

- لماذا تأخرت ليلة أمس يا حبيبي؟
انتظرتك، وحاولت أن لا أنام قبل
مجيئك ولكني لم أستطع . . انت تعرف
أن مداراة الأطفال تعبني . . ها . . لم
تخبرني لماذا تأخرت؟

- لماذا تعاملني هكذا . . ربما . . ربما
تراني مجنوناً؟ هكذا هن الزوجات
الساذجات . . يرين الجنون في مفردات
أزواجهن . .

أجابها بغضب!

- هل هي محاكمة!! كنت في المكان
الذي لا يعينك . . وتحدثنا بأمور لا
تجيد فهمها، دعيني أبحث عن عالمي
ولا تسأليني عن ملامح هذا العالم .

- أنا زوجتك . . ومن حقي أن أعرف
أين كنت ولا أجد ضيراً في اخباري .

- حسن . . كنت مع أحد الأصدقاء
نتصفح بعض الكتب التي صدرت
حديثاً . «تقف بغضب» تحاول الانتقام
لذاتها من هجومه الأول :

- كتب . . كتب . كتب . . ألم تفكر
بطفيلك؟ داليا بكت كثيراً وهي تنتظرك

- يالك من كاذبة» لم يأكلاً شيئاً لأن
غيابك أشغل تفكيرهما . . «- كانت
الساعة التاسعة والمعلونة تصر بأنها كانا
مشغولين بغياي!» والمصيبة أنها متعلقان
بك، لا أدري لماذا؟
«- لأنني أكثر وضوحاً منك» ناما دون
عشاء .

«ترك فطوره ونهض» :

- حسن!

- لم أسمع منك سوى: حسن،
طيب، الحياة معك مملة، وأدري إنك
ستكلمني عما في ذهنك من أحلام تجهل
هويتها . . قل لي: هل نسيت إنك أب
لطفلين والثالث في الطريق؟ لماذا لا تفكر
بمستقبلهم في هذه الحياة الصعبة؟ لو
عرفت إن مستقبلهم هو مستقبلك الذي
تبحث عنه لأنيت ضياعك المفتعل .

«وهو ينهض متوجهاً إلى محرابه» :

- لا يا حبيبي مستقبلي هو مستقبلهم
و . . أنا في محرابي لا أريد أن يزعجني
أحد .

«خرج وتركها ترفع صوتها لتسمعه» :

- آه منك أيها الأناني . . لا تفكر إلا
بنفسك: مستقبلي . . ذهني . . آرائي . .
لحظة . . اقتناص . . مجنون ليس في

ذهنك إلا الفراغ. هل يوجد كاتب عاجز عن كتابة ما في ذهنه ؟

«يغلق باب محرابه بقوة وجملتها الأخيرة تملأ أذنيه»: هل يوجد كاتب عاجز عن كتابة ما في ذهنه؟ بدأ يكررها ثانية وثالثة ثم ألقت إلى نفسه:

«- فعلاً، هل يوجد كاتب عاجز عن كتابة ما في ذهنه! لا أظن بأني عاجز عن ذلك، ولكني أحاول اقتناص لحظة الكتابة.. هه! لحظة الكتابة؟ وكيف تأتي هذه اللحظة؟ لا يمكن إبعاد العالم عن ذهني.. لا يمكن إلغاء المنزل، لا يمكن تناسي الأبناء.. لا يمكن... إذن كيف تحيي هذه اللحظة؟ ولو جاءت هل يمكن أن أفرزها من ذهني وأنا حتى هذه اللحظة لم أدرك كتبها؟ هل يمكن ذلك؟»

«تطرق باب محرابه بقوة»:

«- هل نسيت عملك.. ألا تريد أن تذهب إلى العمل اليوم.. هل الغيت هذا اليوم من حياتنا.. نريد أن نعيش لا تنسَ إنك أب لطفلين.. يالها من مصيبة مضحكة.

«انه نسي فعلاً عمله وقد ذكّرتّه عبارات زوجته القاسية ولكنه خرج

بغضب مصطنع يغطي به نسيانه، وقف قبالتها غاضباً يهدوء كعادته»:

«- ابتعدي أيها الزوجة الجاهلة.. ما بك!! هل نسيت أني موظف، ومن حقّي أن آخذ إجازة في الوقت الذي أريد.

«كانت تنظر إليه بغضب مشوب بالحدّ مذكّرة إيّاه بواجبات لا يمكن فيها الأجازة، وكان كلما ألقت عيناه بعينيها حاول أن ينظر إلى الأرض مداراة لارتباكها. وخزته بأصابعها في كتفه لتلفت نظره»:

«- إجازة!! لماذا أيها المريض المعقد؟.. لماذا؟»

«أنزل يدها بقوة وتوجه إلى غرفة الملابس استعد للخروج و.. خرج. من الشارع اتصل بعمله وأخبرهم بأن زوجته مريضة ولا يستطيع المجيء اليوم. أغلق سماعه هاتف الشارع وبدأ مسيرته غير المخطط لها، والتي لا يدري إلى أي هدف ستوصله حيث إن فكره كان مشغولاً بزوجته، لأنه يراها تمثّل حاجزاً بينه وبين ولادة ما في ذهنه».

«- معظم كتب الحب التي قرأتها كانت تتحدث عن مرحلة ما قبل

الزواج . . الذين يتحدثون عن سعادتهم الزوجية جناء، لا يجيدون غير الكذب، يخافون قول الحقيقة لأنهم يؤمنون بأن زوجاتهم سيسألن حتى الريح عنهم، أو لأنهم لا يريدون إعلان تعاستهم وإسقاط الكذبة التي آمنوا بها والتي تقول إن الحب يقود إلى زواج سعيد. ترى هل هناك من يدلي على كتاب يتحدث عن حياة سعيدة تبدأ بعد الزواج؟ الكاتب وحده هو الصادق القادر على مصارحة ذاته بالحقيقة».

«لا يدري كيف قادته قدماء ليجد نفسه قبالة والده الذي لم يره منذ فترة. رحب به معانقاً باسم»:

- والله . . كنت أتوقع قدومك . .
فأنت أول الناس الذين يهتفون دائماً.
«مستغرباً» وهو يتوجه إلى غرفة الاستقبال:

- بماذا؟

- بماذا!! إذن لماذا جئت؟

- لا أدري لماذا، وكيف، وجدت نفسي عند بابك!

- ألا تدري بأي تزوجت أمس؟

- تزوجت الرابعة؟ كيف؟ ثم هل يمكنك إقناع الزوجات الثلاث؟ وما هو

الجديد الذي ستجده في الرابعة؟

- أفضل ما في الخداء لمعته .

والثلاث، ذهبت لمعتهن منذ زمن .

« جعلت منها في البداية نوراً

يساعدني على الوصول إلى الهدف الذي

اشتبه . . آمنت بأن أي عالم معرض

للانهيار إذا لم تكن له واجهة مميزة . .

لذلك اخترتها واجهة لعالمي، حتى بعد

زواجي كنت أحس بأنني لست قادراً على

قيادة ذاتي إلى المرفأ الذي أريد،

واعتقدت بأنها تدرك ذلك الوضع الذي

كنت فيه . . »

«تركه والده في سرحانه وذهب إلى

مناداة أمه . . »

«ذاك الوضع كان سبباً في لجوئي

إليها، أجل، فقد كان يسبب لي الأرق

والخوف من الحاضر الذي يبخل علي

بضوءٍ مستقبليّ يضيء بدايات دروبي

الآتية . . ولكنها كانت تريد الأطفال

لـ . . لـ . . لا أدري، ربما لتنسيني

مصيبتني . إذ أن المصيبة كلما كبرت

تحولت إلى واقع لا بد من التعامل معه،

أو لتربطني بمركبها الذي لا ساحل له!»

«كان همسه الذاتي مسموعاً . .

دخلت عليه أمه مرتعبة . . قفز

- ولكن لابد أن أعود قبل أن تندهور
صحة محمد».

«توقف عند باب منزله . . فتح باب
سيارته . . حاول أن ينزل . . عاد فأغلق
ألباب وتحركت السيارة :

«- أي عذر لي لو دخلت . . توقف
مرة أخرى . . وبدأ يفكر . . الأفضل أن
أبقى خارج البيت . . ولكنه مريض . .
إيه . . مرضه بسيط . . لن أعود إلا بعد
أن يناموا . . أجل هكذا أفضل .»

«بقي يدور في الشوارع حتى تعطلت
السيارة . فرح لأنه وجد العذر الشرعي
لتأخره . . دخل فوجد زوجته تحتضن
محمدًا بحزن . اعتراه الخوف فسألها :

- ماذا حدث ،

أنت السبب ، اليوم تنسى أولادك
وغداً تنسى أننا إليك . . ما بك ؟!!

- لا تبني على هذا الخطأ البسيط
أخطاء مستقبلية لا وجود لها . كانت
عندي بعض الأعمال ، حاولت إنهاءها
قبل موعد محمد مع الطبيب ، ولكن
السيارة تعطلت في الطريق . نعم أسيارة
تعطلت ماذا يمكن أن أفعل في هكذا
حالة ؟ هه ماذا يمكن أن أفعل !

- تركت سيارتك ، وتؤخر سيارة لتأخذ
بها ابنك إلى الطبيب .

لمعانقتها . . حضنها وارتفع صوت بكائه
حتى دمت عينا أبيه ظناً منه بأنه يبكي
خوفاً على مستقبل أمه بعد زواجه
الرابع . فربت الأب على كتفه :
- لا تخف يا ولدي أمك ستبقى
العزيرة دائماً .

«استمر في معانقته لأمه وهو يلتفت
إلى أبيه الذي أشعره بالارتياح عندما
وجد له مخرجاً ينتشله من الاحراج الذي
غرق فيه :
- شكراً لك يا أبي .

* * *

«أسرع في سيره حتى إنه كاد أن
يتسبب بأكثر من حادث ، فهو في حالة
ذهول لا يمكنه الانفلات منها والانتباه
إلى الطريق .

إنه عندما يختلي بنفسه ويعيد أية
مشكلة تحدث مع غنيمة يخرج بنتيجة
تقول إن الصواب إلى جانبه والخطأ
أرتكبته زوجته . من هنا عذبه خطاه هذا
الذي أضعفه الآن أمامها ، فقد آتفق
معها بالأمس بأنه سيأخذ محمد إلى
الطبيب في الصباح . وها هو يخرج ناسياً
طفله مريضاً . يمكن أن تفرغ غنيمة هذا
الخطأ وتغلق له سلة من الأخطاء يجدها
أمامه عندما يعود .

إلهي .. حتى همسها في أذني أحسنه
صراخاً يرجعني أحياناً إلى لحظة
الوعي .. ولكن لا بد لي أن أفعل
شيئاً .. حسن ، ماذا أفعل؟

أبي أستبدل «حذاء» بأخرى كانت
أقل لمعاناً من الجديدة ، والأخريات
انطفأ بريقهن منذ زمن .

وأنا أريد أستبدال ذهن حبيتي بآخر
ينتمي إلى فترة الحب .. فقد تجذر بريق
حبها في قلبي الذي لا يجيد الخفقان إلا
بذكرها .. ثم إن الحب لا يأتي إلا مرة
واحدة كالولادة أو الموت .. ولأنني
أعشقها بصدق فأنا أؤمن بأن سلوكها
الجديد مجرد قشور ستكنسها ريح الحب
يوماً ما .. ولكن متى؟

* * *

- هل انتهيت من تسجيل الكتب
الواردة؟

- سأبدأ بتسجيلها الآن .

- المدير طلبها بإلحاح .. وهذه المرة
الثالثة وأنا أطلب منك تسجيلها .. ماذا
في الأمر .

- معذرة .. سأبدأ بتسجيلها الآن .

- حسن .

- هه .. المدير .. هذا الذي لا

- وأترك سيارتي في الشارع !!

- إنها سيارتك وليست طفلك!

«تركها وذهب إلى محرابه مشمئزاً من
نفسه لأنه لأول مرة يمارس الكذب
خوفاً من الاعتراف بالخطأ .

- أجل .. كان يمكن أن أترك
سيارتي في الشارع وأجيء بسيارة أجرة ،
يا لي من غبي .. ولكنني لم أكن ناوياً
المجيء .. إيه إنها حيرة .. إي والله
حيرة .. دخلت عليه بغضب وهي
تصرخ .

- شرودك المستمر أنساك طفلك
وعلمك الكذب .. .

«رفع حاجبيه استغراباً لهذه الجرأة ،
واعتقد بأنها ملكت حق ممارستها بعد أن
تأكدت من كذبه» :

- أخرجني أرجوك .. لأغلق
ألباب .. لا أريد أن أرى أحداً .

«خرجت وهي تصرخ :

- «مجنون .. مجنون .. مجنون ..»

«لا زال الصوت في غرفته رغم
خروجها منها ، فصراخها حاد يمكنه
اختراق الأبواب والجدران» :

- «هذه الميزة الصراخية جاءت من
إدمانها الصراخ .. «يغلق أذنيه بكفيه» يا

يدري لماذا لا أستطيع تسجيلها، بل لا يريد أن يعرف السبب . . . فأمر العمل هي الشاغلة الوحيدة لذهنه . . هل يدري بأني أحاول كتابة قصتي ليقراها الآخرون . . هو، أو محمود. الذي لا يعرف غير سؤال واحد: هل انتهيت من عملك . . و . . هي . . آ . . هي . . سأكتبها لتقرأها هي . . وهذا يكفي . . بل هذا ما أريد . .

«ويأتيه الصوت حاداً:

- عبدالله هل بدأت .

- آ . . افي . . نعم . . سأنتهي

الآن . .

- المدير ينتظر .

«تباً لك من زوجة . كلّ خوفي من

المشاكل . . وليس منك . . فأنت لا

تخيفين حتى ذبابة . . آه لو سمحت لي أن

أسمعك ما في ذهني ولو مرة واحدة

لعرفت بأني على حق . . من أجل أن

أسمعك ما أريد لا بد لي أن أكتب قصة

لها أبعادها ومحتواها الذي تعرفينه . .

ولكن هل أجلب لك . . .

- لا يمكنك أن تكمل هذا العمل

أعطني إياه . . فسأقوم بهذه المهمة . .

«بغضب . . لا مبرر له»:

- وتخبر المدير بأني لم أقم به .
- أليست هي الحقيقة؟
- الحقيقة إني لست قادراً على العمل اليوم .

- وكنت مجازاً بالأمس!!

- ألا يحق لي ذلك .

«وهو يجمع الكتب الواردة ويرفع من على الطاولة دفتر السجل»:
- لا أظن .

«تناول ورقة وكتب بأنفعال كتاباً

وجهه إلى المدير العام يطلب فيه إجازة

لأسبوع كامل . قدمه إلى رئيسه

المباشر . . اطلع عليه وباستغراب:

- اسبوع!! لماذا؟ . . نحن بحاجة

إليك . . وأسمح لي بأني سأبين هذه

الحاجة في شرحي على الكتاب قبل أن

أبعثه إلى المدير» .

«سحبه منه بغضب دون أن يقول

شيئاً وذهب متوجهاً إلى المدير . . وفي

طريقه اليه كان يحدث نفسه»:

«- كيف يمكن أن يفهمني

الآخرون . . بل كيف يمكن أن نكتب

من أجل الآخرين . . من هم

الآخرون؟؟ زوجتي . . زملائي في

العمل . . الفقراء . . أجل ربما . . .»

«ينفتح باب المدير ويخرج، ودون أن يلتفت إلى عبدالله الذي كان قريباً منه وييده كتاب إجازته... لم يحاول الحديث معه.. فرجع إلى كتبه خائباً. وسمع زميله يناديه:

- تلفون يا عبدالله.

«يرفع ساعة التلفون وتتضح على وجهه آثار الخيبة.. يستمر زميله بمراقبته».

- ألو... -

..... -

- لا أدري

..... -

- لا أدري.

..... -

- لا أدري... -

«يغلق الساعة ويجلس منهمكاً وكأنه عائد من مسيرة متعبة.»

- يمكنك الذهاب يا عبدالله.. إذا كان هناك ثمة طارئ في البيت..

«لم يسمعه ولم يلتفت إليه»:

- عبدالله.

- «بغضب»!

- ماذا تريد؟

- ألم تسمعي؟

- لا.. ولا أريد أن أسمعك وبإمكانك أن تعمل ما تريد.

- حسن.

«رن تلفونه مرة أخرى فرفع السماعه وصرخ بأنبهار»:

- ماذا؟! -

..... -

«دون أن يستأذن تناول مفتاح سيارته وغادر المكتب تاركاً مسئوله يقول جملته التي لم يجد ضرورة لإكمالها لأن عبدالله غادر المكان:

- هل تريد مس... -

* * *

«في بداية حبهما العذري الذي سبق الزواج بأكثر من عام كانت قليلة الكلام، كثرة الاصغاء، في أحيان كثيرة يربكه موقفها معه عندما تكون مصغية لحديثه. فهو قد يكون مالكاً لمواضيع عديدة، ولكنه يتمنى ممارسة الاصغاء لحديثها، حتى إنه شك، مرة، بقدرتها على الاسترسال بالحديث، فطلب منها أن تحدثه عن دراستها الجامعية ومستوى الطالبات العام ومدى تأثير الدراسة على وعي الطالبة، سلوكها، قدرتها على الاستيعاب والعطاء.. عندها ضحكت وقالت هازئة:

وصل إلى بيته تفاجأ بوجود سيارة نقل وأغراض محمولة يخرج بها العامل من البيت. دخل وشاهدها واقفة بحزن مع أمها التي كانت تحاول تهدئتها. . استقبلته الأم بإشارة طلبت بها منه التقرب إليها ومصاحتها. . تقرب مبتسماً:

- يا حبيتي. . الأفضل أن نتفاهم أولاً.

«دون أن تلتفت إليه :

- أرجوك لا وقت لدي للثرثرة».

«التفت إلى أمها مستنكراً هذا الأسلوب. . فحاولت الأم أن تساعد الزوج في مهمته الصعبة:

- لا يا ابنتي. . عبدالله معه حق. . فالمشاكل تحدث في كل عائلة. . ولا يمكن أن يكون حل أية مشكلة ترك البيت وطلب الطلاق».

«استغرب عبدالله لأنه يسمع هذا القرار لأول مرة. . وقد اصطبغ وجهه بصبغة صفراء تعني: الحزن، الخيبة، أخوف من الآتي فاضطر أن يتوسل إليها.

- أرجوك. . لا تشعريني باليتم. . حتى هذه المشاكل البسيطة أعتمدتها ولم

- تدرك أنا غمارس لقاء غير مشروع اجتماعيا فهل يمكن أن يستأهل هكذا حديث ما سوف نجابهه في حالة العثور علينا من قبل الشرطة، أو بعض المعارف، أو الأعداء؟ وهذا ما لا أتمناه أن يحصل؟ الحبيبة الحقيقية تمسوق صوت حبيبها وتمنحه أوتاراً موسيقية ملحنة تضيفها إلى ما يطرحه في حديثه لتكون محقة في منحه الأفضلية في أحاديث الآخرين، لذلك أحب سماعك دائماً.

أنا مؤهلة للطرب عندما ألتقيك، وطبيعي لا يمكن أن أطرب لصوتي. . دعني أعيش وإياك حالة الذهول التي أتمناها دائماً، فأنت بالنسبة لي الحصان الذي سيعملني إلى عالمي الموعود».

«وهو يضرب على مقود السيارة وبصوت مسموع:

- لماذا لم تكمل تعليمها. . لماذا. . لماذا؟».

«- كنت سيبا في أنقطاعها عن الدراسة. . أجل عندما طرحت ضرورة التفرغ للبيت في حملها الأول كنت من المؤيدين للتفرغ» «ضرب مرة أخرى على مقود السيارة وأكمل طريقه. . عندما

أعد قادراً على هجرها . . أنت حبيبتى . .
إذهبي إلى دار أهلِكَ لفترة قصيرة قد
تجدين الراحة هناك . . ولكن الطلاق
لا!!! .

«استمرت في أنشغالها بتوجيه العمال
لنقل الآلات التي كانت تريد نقلها . .
ودون أن تلتفت إليه . . وكان كلما
وجدها في هذه الحالة يكون أكثر توسلاً
وتشبهاً بها . قالتها بغضب ساحبة أمها
معهما وهي تحدث العمال :

- أعيّدوا الأغراض إلى المنزل . .
خلاص . . شكراً» .

«رقص فرحاً . . حاول أن يقبل
رأسها لكنها ابتعدت عنه . . لم يتأثر بل
استمر في رقصه وذهب ليساعد العمال في
إعادة ما أخرجه . . بينما توجهت غنيمه
إلى سيارة أمها لتحملها إلى بيت والدها .
وقبل أن تركب ، ألتفتت إلى زوجها :
- خذْ محمد إلى طبيب خاص وعدْ به
إلى بيت والدي»

«بفرح شديد :

- حاضر يا حبيبتى . . مع السلامة» .
«أعيدت الأغراض إلى أماكنها . .
انصرف العمال بعد أن دفع لهم
أجورهم . . التفت إلى طفله مبتسماً . .

مسح على شعره . . لكنه بقي في
إغفائه . . وذهب الأب إلى الحمام . .
غسل يديه ووجهه . . ثم استبدل ملابسه
بأخرى نظيفة . . وجاء إلى طفله محاولاً
إيقاظه ليأخذه إلى طبيب خاص كما
طلبت غنيمه . . فتح الطفل عينيه نظر
إلى وجه أبيه الضاحك . . حاول أن
يجلس . . ولكنه عجز عن الجلوس فبكى
بحزن وبصوت شبيه بالأنين . . تأثر
الأب وأراد أن يطمئنه :

- لا يا حبيبي لا تبكِ . . سنذهب إلى
طبيب خاص ويعطينا العلاج الذي
تحتاج . . لا يا بني لا تبكِ . . فالبكاء
مضر بصحتك» . .

«محمد لا رغبة له في الذهاب إلى
الطبيب فاعترض على المشروع الذي
طرحه أبوه :

- أنا لا أريد الذهاب إلى الطبيب . .
ولقد شفيت ولم أعد أتألم من أي وجع . .
فقط أريد أمي . . أبي أرجوك أنا أريد
أمي» .

حسن . . حسن . . تعال ألبسك
ملابسك لنذهب إلى ماما .
«استغرب الطفل عدم وجود أمه
ففرح عينه حزناً :

- أين أمي . . أنا أريد أمي . . أخبرني أين أمي» . .

«بدأ صوته يرتفع . . كلما تأخر ظهور أمه وجواب أبيه . . وتكاثفت دموعه في عينيه لتبدأ هطولها :

- لماذا لا تذهب وتنادي أمي . . لماذا لا تجييني . . أين أمي؟ هل هي ذهبت إلى أهلها . . إلى بيت جدي» .

«أراد أن يبدأ جوابه له من هذه الجملة :

- أجل يا حبيبي ذهبت إلى بيت أبيها . . وستعود عند العصر ولكنني سأخذك إليها قبل العصر . . بعد أن نعود من عند الطبيب مباشرة» .

- لا أريد الطبيب . . لا أريد . . لا أريد . .

«لم يستطع أن ينهي ساعات يومه المتبقية إذا لم يمارس إغفاء القيلولة التي اعتادها منذ أعوام لا يذكر تأريخها . . ولكنه لأول مرة يجد نفسه وحيداً في بيته بعيداً عن الضوضاء . . وصراخ غنيمة . . وبكاء داليا . . وطلبات محمد التي كان يعتبرها حاجزاً بينه وبين الورق . . حاول أن يمارس إغفائه ولكنه لم يستطع . . نهض، وذهب إلى مكتبه .

وضع أمامه مجموعة من الورق . وكان مصراً على استغلال كل لحظاته في الكتابة . . إمتلأت الورقة التي أمامه، أعاد قراءتها، فوجدها ساذجة لا تحمل صفة الأدب مرقّها وتناول أخرى فمزقها أيضاً . . وثالثة . . وفي كل مرة كان يعزو فشله إلى التعب الذي شلّ جسمه . . أخذ معه كتاباً وذهب إلى فراشه ثانية، قرأ منه صفحتين ولكنه لم يتذكر ما قرأ . . أغمض عينيه وحاول النوم . . بدأ يعدّ من أجل أن يركّز ويبعد ذهنه عن التفكير بما يسرقه من النوم . . . وصل في عدّه إلى الخمسين وأستمر يعد ولأنّ الأفكار استمرت في غزوها له . . التفت إلى صوته الصامت وهو يعد: ٧، ٨، ٩ ضحك ولا يذكر كيف عاد مرة أخرى إلى البداية . . جلس على فراشه مفكراً بشيء يعمله فهو لا يستطيع أن يقرأ أو يكتب أو حتى يفكر . . اقتنع بأنه لا بد من الخروج للقاء بعض الأصحاب :

«- أصحاب! لا . . لا . . لست على استعداد للقاء أحد» .

«ركب سيارته وخرج . وقف في مكان ليس لوقوف السيارات، وترجّل ليذهب إلى إحدى المكتبات، وجدها مغلقة،

عاد فوجد مخالفة مروية وضعت على السيارة، دسّها في جيبه وركب سيارته ليعود إلى بيته الذي غادره قبل نصف ساعة».

مرة أخرى يدخل محرابه ويضع أمامه الورق:

«كان الأفضل أن أجمع صور البداية في ذهني قبل جلوسي أمام هذه الأوراق آلعطش للحروف.. كيف يمكن أن أبدأ من لاشيء؟ لاشيء؟ كيف؟ هناك مختزن جمعته في الأيام الأخيرة.. ولكن أين هو؟ لا أدري. حسن سأضع الخطوط العريضة لقصتي:

- بداية الحب.

- الأشهر الأولى بعد الزواج.

- الحاضر الأسود الذي نحن فيه.

ثم ماذا؟ لا.. لا.. ألقصة تشترط الخروج عن إطار الذاتية لتشمل أموراً أخرى بما فيها ملامح من هذا الذي أريد أن أحوّله إلى قصة ناجحة يعطي أسلوبها شمولية لمضمونها من أجل أن تكون لصيقة بالآخرين. ولكن أعمل الجديد هو الذي يقود الكاتب إلى محرابه، هكذا أشعر في كتابة الموضوع الأدبي أو الخاطرة أو المقالة.. اذن لأترك الكتابة لفرصة أخرى».

«تناول كتابا وفتحه ليقرأ فيه ولكنه بعد عشر دقائق تأكد بأنه لا يدري ماذا تحوي الصفحة التي كان يقرأ فيها»:

«يا ربي ماذا أفعل.. لأكن طبيعياً وأترك مسألة الكتابة للزمن والآن لا بد لي أن أخرج ثانية وأبعد ذهني عن التفكير بالقصة ولكن هل هذا ممكن؟ لأحاول..»

«ارتدى ملابسه وغادر البيت مرة ثانية».

* * *

- منذ اسبوعين وأنا أتابع خطواتك التي تنت فرحاً يكاد أن يصل نوره إلى عينيك.. دعنا نشاركك فرحك.
- ستقرأ أفرحي بعد شهر أو أقل..
قل إن شاء الله.

- إن شاء الله.. ولكن ما هو هذا الفرح.. درجة في العمل.. طفل جديد.. أو ربما زواج جديد..
- لا إنه بعيد عن هذه الأمور ولكنه أكبر منها جميعاً.

- ها.. خبرني بربك ما هو؟
- انه.. انه.. مولود جديد لو عرفته لما غضبت علي لعدم مواظبتي.
- وماذا ستسميه؟

- المولود

- ماذا ؟

- أجل المولود

- عماذا تتحدث ؟

- عن المولود الذي أنتظره .

- عبدالله !! أنا لا أفهم في هذه الأمور . أرجو أن تنهي ما بين يديك من عمل لأن وقتنا ضيق .
- حاضر .

«يفتح سجلات العمل . . يعمل بجدية ملفتة للنظر . ينهي العمل الذي بين يديه . يحمله ليضعه أمام مكتب المسئول الذي يستغرب هذه السرعة ويسأله بخوف :

- هل تأكدت من عدم وجود أخطاء ؟

- نعم ويمكن مراجعته إن أحببت .

- عجيب!!

«يبتسم عبدالله وهو عائد إلى مكتبه . . يفتح درجه . . يسحب مجموعة كبيرة من الأوراق . . ينكب على مراجعتها يلتفت إليه مسئوله المباشر وهو في طريقه إلى المدير :

- إنه عمل رائع .

- لازلت في خطواتي الأولى . .

ستجده أروع عندما تقرأه .

- عماذا تتحدث ؟

«يدرك عبدالله بأن جوابه كان عن سؤال لم يفكر به المسئول .

- لا شيء . . لا شيء . .»

«يفرش أوراق قصته ويعيد قراءة بعض الأسطر، يشطب جملاً، يستبدلها بأخرى . . وكذلك فقرات كاملة ويوصل بين الفقرة الأخيرة وبين الأسطر التي انتهت بال فقرات المشطوبة بأسهم غير واضحة . تتحول الصفحة التي أمامه إلى مجموعة من الأسطر غير الواضحة والتشطيبات والدوائر . . يعود مسئوله المباشر من مكتب المدير يقف مبتسماً عند مكتب عبدالله يلقي نظرة على الورقة غير الواضحة . . يضحك هائلاً . . يرفع عبدالله رأسه مستغرباً . . يقدم له المسئول مجموعة من الأوراق :

- أعتقد من الأفضل أن تنشغل بإنهاء هذه المعاملات لأنها أهم بكثير من مولودك المنتظر» .

«يعود إلى مكتبه . . يلتفت دون ابتسامة :

- أسرع أرجوك وأترك أوراقك الخاصة . . المدير في انتظارها» .

لم يغضب قائلها وهو يطوي أوراقه الخاصة :

- حاضر . . ستكون جاهزة بعد ساعة .

«يدخل أحدهم . . وبأدب يستأذن المسئول لزيارة عبدالله فيhez المسئول رأسه مبتسماً مغتبطاً مرتاحاً لهذا السلوك . . يقف عبدالله يرحب بصديقه منصور . . يطلب منه الجلوس ، ويطلب له قدحاً من الشاي ثم يسأله :

- ها . . قل لي . . هل زيارتك هذه طبيعية أم لإسماعي خبراً ما . . لا . . لا . . طبيعية .

- اذن . . تصفح هذه المجلة الأدبية ريثما أنتهي من عملي .

«يتناول المجلة . . ويبقى عبدالله مشغولاً . . وبين الفينة والأخرى يلتفت إليهما المسئول مسروراً ثم يقول :

- هل تعرف يا عبدالله . . إنك قبل أن تبدأ بكتابة القصة كنت كثير الشرود ، سريع الغضب .

- هكذا هي أيام الوحام دائماً .
- والآن . .

- اكتمل آجنين وكدتُ أن انتهي من ولادته .

«يضحك الجميع بصوت عال . . يشاركهما الموظف الثالث الذي في آلدار ذاتها . . ينتهي الضحك يعود كل منهما إلى ما كان عليه . يكمل عبدالله المعاملات التي أمامه . . يجمعها . . يقدمها إلى مسئوله . . يعود إلى مكتبه . . يحملها المسئول إلى المدير . . يعود مرة أخرى إلى عبدالله مبتسماً :

- طلب مني المدير أن أبلغك شكره لسرعتك واتقانك .

- شكراً .

«يلتفت اليه منصور متسائلاً :

- اما أنتهيت من المولود ؟

- دعني أكثر من تشذيبه من أجل أن

يكون أجمل .

- أين ستنشرها ؟

- لأنها القصة الأولى لي . . فإن هدفي

من وراء نشرها هو سماع آراء الطبقة

المثقفة . . لذلك فإن نشرها في مجلة

«أدبية» أفضل لي من الجريدة اليومية أو

المجلات غير المتخصصة . النخبة القليلة

من المثقفين ستسمعي الرأي الذي

أريد .

- ومتى ستبعثها للنشر ؟

- بعد أن انتهي منها .

- ومتى ستنتهي منها.

- لا أدري».

«يقف منصور مستأذناً فيشير عليه

عبدالله بالجلوس وانتظار انتهاء الدوام

من أجل الخروج سوياً.

- انها ساعة فقط . . ثم نذهب لتناول

غداءنا في أحد المطاعم .

- وماذا عن غنيمة . . هل لازالت

على موقعها .

- لا . . ولكن ربما إنها لم ترتح بعد . .

لقد منحتها فترة للراحة تحددها هي . .

وها أنا انتظر» .

«يتدخل هنا المسئول المباشر:

- عبدالله . . لم يعد عدنا عمل

يستأهل البقاء .

«يقف فرحاً . . متأبطاً يد صديقه . .

أسمع ما عندك .

والابتسامة تملأ وجهه .

* * *

«رن جرس الهاتف . . رفعته غنيمة:

- ألو .

- كيف حالك يا غنيمة .

- من المتكلمة . . ثم كيف عرفت بأنني

في بيت أبي ؟

- أنا حصّة التي تودين . . هل أنساك

الزواج صديقاتك . . ؟

- حصّة! حبيتي . . مشتاقة كثيراً

لرؤيتك . . أين أنت؟؟ كيف عرفت

مكاني؟!

- اتصلت ببيتكم فأخبرني زوجك

بأنك في زيارة لأهلك .

- ولم تصبري؟ ترى أية ضرورة

قادتك إلى مكالمتي . . ثم . .

- هل سمعت شيئاً عن زوجك؟

- بخوف وأستغراب . .

- ها!! ماله . . هل حدث له شيء؟

- خبريني أرجوك . . قولي الحقيقة» .

«باستغراب أيضاً:

- ماذا دهالك ؟ هل أنتم على خلاف؟

منذ متى وأنت في هذا المكان؟

- إيه . . إنها قصة طويلة . . دعيني

أسمع ما عندك .

- قصة اسمها «المولود» نشرتها مجلة

أدبية لزوجك، وقد وضعوا لها مقدمة

تقول:

«المعاشية الصادقة التي مارسها

القاص عبدالله الناصر تؤكد قدرته على

الابداع . لذلك نشر قصته وتنتظر

الآتي . . ونحن على ثقة بأنه سيكون

أفضل» .

«لقد احتلت ثماني صفحات تحدث

فيها عن أمور حياتية تعنيك وتعيني بل
وتعني كل زوجة عربية آتلاها الزمن
بكاتب رائع مثل زوجك .

«بفرح تحولت فيه إلى طفلة وجدت
لعبتها التي فقدتها منذ زمن :
أين .. كيف .. متى ! .. ما اسم
المجلة؟

- انها معي .. هل تأتين لنقرأها سويا
أم أجيء أنا ؟
- لا أستطيع الانتظار .. سأكون
عندك بعد لحظات» ..

* * *

سمع جرس الباب .. تقدم لفتحه
والمجلة بين يديه .. تفاجأ بغنيمة واقفة
أمامه .. عيناها تنثان فرحاً ما لاحظته من
قبل .. لم يقل شيئاً لأنه أضع

مفرداته .. وغنيمة تبسم بخجل وقد
أغرورقت عيناها بالدموع .. إنه ..
إنه .. نسي حتى أن يمد يديه مرحباً لأنه
كان يراقب الولادة الجديدة لغنيمة التي
أعادت إليه تلك الأعوام الرائعة .. وهي
بقيت في حيرة من أمرها .. لا تدري هل
كان ينتظرها بعد قصته هذه التي تعنيها
بكل حروفها أم إنه يرفضها .. تود أن
تؤكد له بأنها ستكون غنيمة التي
أحبها .. ولكنه لازال وفقاً أمامها ولم
يفسح لها المجال للدخول .

تجرات وهمست :

- هل أدخل ؟

«فتح ذراعيه لتختفي بينها .. قطعة
باكية بفرح . غانقها وكان متأكداً من أن
الضوء الأخضر سيظل منيراً دربه .

زهرة

بقلم /عمار يزي

وأقطع الشارع الرئيسي صامتا لآتي إلى
طاولتي المقابلة لهذا النهج البسيط
المسكون بالأحلام الصغيرة والأطفال
وتلامذة الكتاب الذي ارتفعت صومعته
وسط الاطلال المخفية خلف كوابيس
المدينة .

.. آت هاربا من صخب
السيارات الثرية والحكايات الملفة عن
عالم الشغل . وقوة العمل والنقابات
والخرايط ، والأرقام المدهشة ، من
مكتبي ، هذا المرفوع فوق الخطوط
الجوية لاشم رائحة البلاد ، وأنظم في
ذاكرتي صور قريتي التي أنستني إياها
الأيام . . قريتي تلك المنبوذة خلف الجبال

.. جلست اليوم كعادتي كلما انتهيت
من عملي المسائي ، أرشف قهوة ثقيلة
لدى عمي سالم ، وأطالع الأوجه
العجوزة التي تؤم هذا الحي البسيط من
المدينة القديمة المطعمة للمركز الأوروبي .

منذ أكثر من شهرين ، أصبحت
أحس بحب شديد يربطني بهذا المقهى
وبهذه الساحة التي رفعت وسطها قطعة
من الرخام مفصلة على شكل خريطة
الوطن ، والعلم توشح ألوانه القطعة
الصقيلة المرفوعة على كرسي من
الأسمنت المسلح . . أصبحت أحس
بخيطة شفاف يجرنى من مقر عملي ،
يسحبني برفق من مكتبي ، أدلف السلم



الغاية ووسط نتوءات الجغرافية
ومرتفعات «ترارا»، الممتدة كحزام مجعد
وراء سلسلة جبال تلمسان الباردة.

هذا المقهى، وهذه الوجوه والجلاليل
الصوفية والوبرية، والعمامات. . وهذه
الأزقة الملهمة لكل المسرات الدفينة،
تذكرني بكل شيء نسيته عن قريتي وعن
مهد حكايات الحب الأولى التي ربطتني
بتلك الطفلة الوديعه، التي ما انفكت
دماملها تنفقىء داخلي كلما تذكرت
عيونها البديعة وظفيري شعرها المرميتين
على صدرها المخفي وراء عباءة الكتان
البلدي ذي الأزهار الصغيرة والخطوط
العسجدية القائمة، وكلما انفقأ دمل في
قلبي، أحسست بضرورة البكاء ودفن
رأسي في التراب، وحشة وألمبا على

والأسلحة الداكنة .

. . كانت وقتئذ تلال (تاوية) تحترق،
تأتيها قذائف الهاونات والمدافع المتوسطة
والقصيرة المدى متتالية في نظام هندسي
رهيب . .

يقول أبي أن الهاونات كانت منصوبة
في «العين الكبيرة» وفي جبال «ندرومة»
وآخري في «فلاوسن» و«الزاوية» .

فقدت تلك الصبية الغالية التي كانت
أعظم حكاية حب دخلت ذاكرتي وقلبي
من أوسع باب، ومازالت تتسع دائرتها
وتكبر إلى أن أصبحت لي صورة كبيرة
وعالما رحبا ونورا أبديا لا يخجو رغم الزمن
والمحن، ورغم الدمار الذي الحق بقريتنا
البائسة وقلبين الصغيرين اللذين كانا
يحويان هم الصبية الصغار وينفطر
كالصبح الكثيب على رجة قراع الأحذية

لا أحد عرف عن بداية الاكتساح
شيئا، احترقت «تاوية» عن آخرها،
ودمرت مرتفعات «رأس الطاهر» تدميرا
شاملا.

كنت آنئذ صغيرا جدا، لا أتذكر حتى
أنني أذكر الفاجعة، انما أشعر الآن
وكأنني حضرت القصف الهجمي من
بدايته، لأنني في واقع الأمر كنت شظية
منه: ثلاثة أشهر فقط... تقول أمي
حين يسألونها عن عمري: (. .) ولدي
ولد في حريق «تاوية».. هو والزهرة
بنت ابنتي (. .)، أما أبي فيقول بلهجة
أكثر علمية: (. .) ولد يوم جاءت فرنسا
على «رأس الطاهر» و«زغادة» وحرقت
«تاوية» (من الرأس إلى الرأس).
«تاوية»..

هذا الاسم الممزوج بلهجة البرابرة
والعرب المتعاشين منذ قرون على هذه
التلال وهذه السلاسل الجبلية المشدودة
إلى السهل بسفح زغادة وأحراش
«المشراع الأبيض»، المنتصب أمام الزائر
السالك للطريق الوطني رقم ٣٥ الرابط
بين مغنية ووهران، والموازي لوادي
«تافنة» المنصب في حجر «رشقون» -
مريض السفن الفينيقية والمرفأ التجاري

البحري القديم المحاذي لمدينة «بني
صاف» القابعة تحت منجم الحديد
المستنزف - وهذه القرية النائية المصلوبة
كقطعة نحاسية مخضرة الجنبات على
صدر عجوز منهوكة القوى، تحمي اليوم
قي قلبي كدمل انفقاً من جديد..

أذكر أنني كنت أثناء الخلافات
والمؤامرات الانفصالية في عامي
السابع.. جاء ذات ليلة مجهولون،
طوقوا القرية بكاملها وأخذوا أبي وأخي
وعمي، أفرغوا القرية من رجالها، ولم
يبق فيها سوى بضعة نساء طاعنات في
السن وشيخ واحد تجاوز الثمانين بقليل -
لا أذكر اسمه - كديك هرم وسط
دجاجات حاضنات لأطفال بناتهن
وأبنائهن. ذهب الرجال والنساء،
وبقينا وحدنا في «الدشرة» نعوي ونصيح
عند مواقد النار الخاملة..

كنت في تلك الاثناء برأسي الحليق
والشاشية التونسية الحمراء والجلباب
القصير الداكن إلى جوار تلك الطفلة
الهادئة - بنت جارنا الطيب، امام مسجد
القرية، تبكي ورأسها مغمور بين
ركبتيها، مستندة إلى بردعة حمار
«الشاوش»، الذي راح يقرض ما بقي

من تبين جاف عند رأسه . .

هنا انتهت حكاية القرية ، ومن هنا بدأت حكاية الفتاة الصامدة الرائعة التي فجرت في قلبي شظايا حريق وسمفونية خالدة لازال نغمها يجيش في نفسي كبكاء دفين .

كان اسمها حلوا ودافئا على شفاهي . . «زهرة» . .

أبوها كان امام جامع «تاوية» ، كان يحبني أكثر من أبنائه . كنت مولعا بأكل النعناع وكان مولعا بمزاجي وكثرة كلامي ولثغة لساني في حرف الرءاء الذي كنت أنطقه «لاما» ، وأنا أعرض على مسمعه آخر ما حفظته على لوحة القرآن . يسر كثيرا ، ويضمني الى صدره ويقول لي صاحكا : (انت جن والله . . خذ هاك) . خذ هاك (النعناع . .) ويخرج من قلنسوة جلبابه الابيض باقة نعناع ، اختطفها وأهرب خارج السور لاستلذ بمضغه قبل أن يأتي أخي وأختي لينفجرا أمام المشهد ضحكا .

كانت رائحة بعينيه العسليتين وقدها الوافي ووجها الأبيض المشوب بحمرة محتشمة على خديها المحفورين قليلا ، وحاجبيها المعقودين عند بداية الأنف

المنقوش كقطعة مرمر فوق شفتين مكتنزتين متوهجتين في شكل نصف دائرة عديمة القطر ، رائحة تحمل جرة الماء على ظهرها كل مساء من عين «تاوية» مع فتیان القرية . . . زهرة . . .

هذه العيون النائمة ، وتلك البسمة العذبة التي كانت توقظ في أحاسيسي ، وتوهج في داخلي براكين حب طفولي عذب ملائكي . .

أذكر أنه حين طردني أبي ذات ليلة بعد أن تأخرت عن موعد الدخول للدار بجملة قصيرة لا أكثر : (. . اذهب لتنام عند بنت موح لفتيه . .) ، ذهبت اليها باكيا وحكيت لها ما جرى . . بكى زهرة لبكائي وجرتني من يدي الى دار أبيها وقاسمتني رغيف خبز الشعير وغراف اللبن - عشاء الليلة - ثم دعني الى النوم الى جوارها ، بجانب أبيها وأمها وأختها الكبرى . . أحسست بقلبي الصغير يصبص داخلي : عصفورا وجد دفء العش والقش ، وقلبا صغيرا إلى جواره يهدده . شعرت بشيء ما يغمر داخلي : براكين من عنفوان الطفولة والحلم الصافي . .

.. زهرة.

الأعظم المدفون وراء شجيرات اللوز
الفتية وتحت صفائح ثمر الصبار وعلى
سطوح البيوت الترابية الهرمة وفي حوش
الدار وجامع القرية ولوحة أبيك
الطيب، الرجل الشهم العظيم ..
أشعر بكل شيء يتقد داخل نارا
ووهجا .. أيا زهرة كنت، ، وياروعة
ستظلين ..

.. كانت زهرة شعلة من النار
والنشاط والحماس والحركة الدائمة. كنا
نضع اليد في اليد ونسلق قمة الربوة
خلف الدار إلى أعلاها، إلى أن نصل إلى
مقام (سيدي لحسن) في أعلى القمة،
ندخله ونجلس في فناء الضريح أمام
مجمرة النار الخامد والشموع التي لا
تنطفئ ..
الربيع وتينا ورمانا في فصل الخريف ..

نجعل من الضريح بيتا لنا، ننام هناك
الى ساعات متخلفة بعد العصر، إلى أن
تدخل علينا أشعة الشمس مصفرة تملأ
الفوهة الخلفية للضريح، فننزل
ملتصقين، عباها مرفوعة على رأسينا،
كأية مظلة شمسية مزهرة الخواف، حتى
أن البعيد لا يستطيع أن يرى سوى طفل
واحد على السفوح وسط وهج الأشعة

أية طفلة أنت، وأي هاجس دفين
كنت ؟ .. لا أذكر أشياء كثيرة عنك،
أحس فقط أنك كنت المنبع الأصلي
لتكوين نقطة حب أولى لتراكم
مضاعف لأحاسيس ضبابية .. أنت
لست مجرد ذكرى .. زهرة .. ولن تكوني
كذلك .. فقط أعرف أنك أمام الدنيا
وما عم ديارنا من دمار، أعرف أنك
رائعة وأنت قلب فوق كل القلوب، وأن
قلبك ذاك الصغير كان يفوق العالم
والدنيا والاعبار، ولكني مع ذلك عاجز
عن نقل أحاسيسي اليوم عبر أروقة الزمن
الذي صارع ذر الحب الصافية عبر
ركامات القنابل والحرائق التي عمت
المنطقة: الصابنة .. العين الكبيرة ..
فلاوسن .. تاوية ..

.. تهت أنا يا زهرة .. وتهت أنت
وضاع قلبك وهام بك قلبي ..

حبي الأقصى : أنت فقط كنت، وأنا
وحدي الذي أعرف وأشعر بالدمار الذي
الحق بقلبي من يوم ما فتحت عيني لأجد
جواني فارغا، ولأجد الحزن في بيتك
وبيتي، أشعر وراء خبايا ذاكرتي المتوهجة
بحمي الحرب التي فرقتنا، وبلظى حبنا

الأخيرة من شمس الخريف الباهتة . .
زهرة . . .

ماذا حدث بعدئذ . . أين اختفيت
بعد هذه المدة، وأين اختفت عيونك
الجميلة . . أي درب سلكت أقدامك
الممشوقة وأي طريق أخذ قلبك المسكون
بعير الورود والزهور وحب الماء ودروب
قريتنا المنسية وأحمرتها وماعزها المنساب
بين المسالك الضيقة وبين الصخور
الغرانيبية وأشواك السدر والقندول
والسكوم الوحشي وثمر الصبار
والعسلوج التي أحرقتها قذائف النار
وقتل خلفها زهرات الرمان وأشجار
الطرو والعرعار واندفن ضريح «سيدي
لحسن» مهد أحلامنا الصغيرة وبيتنا
الصغير الجميل . .

ذهبت زهرة بكل لحظات الحب
الوردي الطفولي الرقيق وغابت خلف
حدود التراب المستقل واختفت زهرة
خلف مباني المدينة المفصولة عن بلدتنا
بالأسلاك الشائكة والقوانين الجمركية
الصعبة . .

غابت زهرة . . واندفن كل شيء . .
ورحلت عائلتي إلى مركز التجمع،
ضاعت خلف الحدود ورحلت عيونها

الجميلة وقدها الرائع وقلبها الصغير
الذي ينبض داخلي، ورحلت كأني طائر
صغير . . وغابت وراء التاريخ ووراء
الأحداث، وغابت دون وداع . . ذات
ليلة . . من شهر مقمر . . على بغلة
شهباء . . .

تقول أمي أن زهرة بكت كثيراً
لفراقني ورفضت الذهاب ومزقت ثوبها
الجميل، وعفرت شعرها، وحلت
حزامها أمام أبيها وتمرغت في التراب
ساعة كاملة ولطمت رأسها في عتبة
الباب قبل أن ترفعها أيادي الجيران
لتضعها في عين الخرج اليمنى وتطلق
الدابة مسخرة في الأحجار وفي ظلمة الفجر
باتجاه الغرب . .

أما أنا، فأكاد لا أتذكر عن حادثة
فراق زهرة سوى أنهم علقوا لي حزاماً
كتبه لي أبي واسقوني ماء موحلاً وزوروني
زاوية «سيدي بن عمر» بعد أن بقيت
أسبوعاً كاملاً لا أعرف سكاتاً ولا
راحة . . بكيت طيلة أسبوع كامل ولم
أذق خلال هذه الأيام كلها سوى
جرعات ماء، كانت تصبها لي أمي في
فمي حنظلاً . . أذكر بعض ما حدث،
ولا أذكر الكل . أشياء كثيرة أنستنيها

الأيام .. ست وعشرون سنة، ولكن صورتها وصوتها ظلا مرسومين على قلبي ..

ايه يا زهرة .. يا ربيع قلبي الذي لم يهدأ ولم يسلم زهرة .. بأنواره في أعماق تربتي المسقية بعبير حبك الطفولي السرمدي النقي، يابذرة الحب وشعلة الأحاسيس النارية في دهاليز أعماق وأغوار روعي الدفينة .. غبت كأي عزيز وسط الزحام وضاع وجهك المشع خلف الأيام والسنين .. وتحت أنا .. وبعد .. ماذا حدث ؟ .. وأين أنت الآن من عمر هذا الزمن المهاجر ؟ .. وأين تكونين ؟ .. وأية نقطة تحتلين على هذه الخارطة المرسومة على الورق التي رسمت المدن الكبيرة، وغابت القرى المهملات خلف السطور والتجاعيد والرسوم .. وخلف التضاريس وبعد ؟ ..

ست وعشرون سنة .. يا زهرة .. أجلس الآن، وحدي إلى طاولتي بعد أن أصبحت رجلا، غزا رأسه الصلع وطالت قامته .. وهمت كثيرا .. ولجأت كثيرا .. وقرأت كثيرا ولم أصل .. أجلس الآن إلى طاولتي، بعد أن غيرت مقر

عملي وانتقلت إلى كبريات المدن بحثا عن الكلمة، والناس .. أجيء من مدينة البحر .. من قلب «سانتا كروز»، محملا بالأعباء .. أيام نهاية الأسبوع لأمتع نفسي بنظرة إلى هذه الوجوه غير الغريبة التي تسكن هذا الحي المتوارث البساطة التي تشبه بساطة تلال «تاوية»



«رأس الطاهر» و«زغادة» و«المشراح الأبيض»، واستمع الى اللهجة ذات النكهة الندرومية المغربية التي تعيدني الى قريتي ومهد طفولتي الأول لتذكروني بزهرة. . البطفلة التي أحبتها بكل جوارحي، والتي قبل لي عنها انها كبرت وأصبحت امرأة في غاية العفوان والانوثة. . أصبحت امرأة تحمل هموم الدنيا وقصص أخبار القرية التي احرقتها الأيادي الهمجية. . أصبحت امرأة نادرة مسكونة بهم الحرف: شمعة تحترق لانارة عقول الاطفال في احدى المؤسسات التعليمية. . صارت بحجم عفوان

الروح والسنين الراحلة . . قيل لي عنها
أنها تسكن هذا الحي البسيط مع أبيها
وأما وأخواتها وأختها الكبرى . .

بحثت عنها . . ولا أحد استطاع أن
 يدلني عنها : اسم هائم لم يجد مسمى . .
 ونغمة هاربة لا تعرف وترا . . أبحث
 عنها كأية ابرة فضية مخفية داخل أكوام
 القش والتبن ، فقط لأراها . . من بعيد ،
 لأعيد بها ذكرى طفولة جمعتنا سويا
 وفرقتنا سويا ، ذكرى أيام حب نقي
 عنيف وصور ثاقبة تنفجر اليوم في داخلي
 كدمل انفقا فجأة . . .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

[illegible]



قصة ..
هروب ايرنست بيلتس
ترجمة ..
د. أحمد زياد محب



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

زيجرت في الأفق ثلاث عواصف رعديّة متلاحقة ، بعضها يتجاوب مع بعض ،
على نحو غامض .

وعمّت على الفور في الكوخ ، حيث التجأ الصغير ريتشارد وجده ، عتمة
داكنة ، وسخن جوه الخانق ، وكانت الأشجار المحيطة به أرجوانية ، هائجة ، لها
خفيف وعندما سمع الطفل الأصوات تتسرب من الغابة ، جحظت عيناه الكبيرتان ،
وضعف مصفرا من الخوف ، وسأل في طريقة مروعة :

« ما المشكلة يا جدي ، ما الذي جعلها تظلم ؟ »

مسح الجلد لحيته لحظة ، ولم يقل شيئا ، وفي لحظة أخرى أرسل شخيرا من
أنفه ، ثم قال : « لا تقلق » ، وفي لحظة ثالثة أضاف : « أنت لست بخائف ، أليس
كذلك ؟ أنت أكبر من أن تخاف ، فاطمئن ، ولسوف ترتدي سراويلك ، وتخرج » .

ولكن الطفل ما كان ليستطيع أن يمنع عينيه من الزيف وهو ينظر إلى أرجاء الكوخ ، أو يوقف ارتجاف ساقيه ، أو يخفي خوفه من هدير الرعد في الظلمة الساكنة ، الذي يذكره بأصوات الأبقار والكلاب ، ولذلك لم يضجر من إعادة السؤال : « ما المسألة يا جدي ؟ ما الذي جعلها تظلم ؟ ! » .

وفي كل مرة يقول فيها هذا كان يبدو أن في الكوخ الأقل مما يمكن أن يرى ، على حين أن الأكثر في الخارج ، فالعواصف الرعدية الثلاث تغدو أكثر غضبا ، وكأن بعضها يصطرع مع بعض ، وفي الغابة بدأت الأشجار تفتح أذرعها في تهيؤ لتلقي المطر .

أما العجوز فقد بلل شفتيه ، وأخبر الطفل أنه سيغني له ، ثم بدأ في أغنية شعبية . وبعد النعمة الأولى ، أو الثانية ، لم يعد الطفل يصغي ، وفي بضع لحظات كشف النغم الضعيف عن ركود الجو ، فقال الرجل : « ما عليك إلا أن تهدأ ، فليس هنالك ما يضر » ، ولكن الطفل أصر قائلاً :

« ولماذا أظلمت اذن ؟ ! » .

وكان الجواب :

« إن المطر على وشك أن يهطل » .

ولكن الطفل ما كان ليستطيع فهم ذلك ، فقال :

« ولكن المطر سقط أمس ، والشمس ساطعة ، فلماذا لا تسطع الآن ؟ ! »

« الشمس غائبة »

وبسذاجة سأل :

« إلى أين ذهبت ؟ »

« لا تقلق »

« وأومض البرق ، فكان بمسئطاع الطفل أن يرى جده برهة ، ولكن الظلام لم يلبث حتى خيم ، وعندما عاد الصمت ثانية مضى الطفل إلى الباب ، واختلس النظر إلى الخارج ، ثم سأل :

« ما الذي جعل السماء داكنة ؟ »

ولكن الجد أوضح له قائلاً :

« إنها ليست داكنة »

ولكن الطفل أصر :

« بل إنها كذلك ، إنها داكنة مثل قبعة نانسي . ما الذي جعلها كذلك ؟ »

وكان الجواب :

« إنها على وشك أن تمطر ، هذا كل ما في الأمر ، وعليك أن تلزم الهدوء » .

وبسبب الجواب بكى ، وعندما نظر من خلال دموعه ، بدا له أن السماء تدفع بالأشجار لتهوي فوق الكوخ ، وأنها عما قليل سوف تحطم الكوخ وتدفعه .

ثم همس : « أرغب في الذهاب إلى البيت » ، ولكن الرجل لم يجبه بشيء ، ولوقت طويل ساد صمت خانق ، أحس الطفل أنه ينضح بالعرق ، وهولا يستطيع أن يرى جده ، وفجأة بدأ المطر يهطل ، في البدء كان متقطعاً ، ثم انهمر غزيراً ، في هسهسة قوية .

« جدّي ، جدّي » ، صاح الطفل ، وهو يبكي ، ثم ركض إلى ركبتي جده ، واستغرق في النشيج ، وكان الجواب شخير نائم ، فهمس الطفل : « استيقظ ، المطر يهطل ، وأنا أرغب في الذهاب إلى البيت ، استيقظ » ، وعندما استيقظ الرجل كانت تسمع قعقعات رعد هائل ، وضاع صوت الطفل ، واندفع المطر نحو النافذة ، في نوع من الغضب ، وعندئذ صرخ الطفل : « أريد الذهاب إلى البيت ، لقد حل الليل ، وماما ستلجأ إلى الفراش » .

طمأنه الجد قائلاً :

« ألزم الهدوء ، فإنه ليس الليل » .

« وما الوقت إذن ؟ ! »

ومثل عين بيضاء ظهرت في الظلمة ساعة ، ثم اندلع فوقها لهيب ثقاب ضارب إلى الزرقة ، وللحظة كان الطفل يحدق بصمت في الضوء المتشكل على هيئة مصراع نافذة ، ويرى انعكاساته على وجه جده ، وعلى سقف الكوخ ، وللحظة

خاطفة نسي العاصفة ، وخوفه .

قال الجد في صوت كاهرير :

« الساعة الثامنة فقط ، وما عليك إلا أن تلزم الهدوء » .

ولكن ، في تلك اللحظة ، بدا اللهب وقد ابتلع في العتمة ، وفي اللحظة التالية ، وكما لو كان الأمر معجزة خارقة ، بدا ثانية في ضوء مستعر ، منح السماء جرحا أصفر ، ونزفت السماء بدورها دما أصفر ، فوق الغابة ، وعلى الأرض القائمة للكوخ ، وهدر الرعد مثل وحش عظيم يزجر فوق السطح ، وسقطت الأشجار في كرب عظيم ، وجعلت الفوضى رأس الطفل محموما ، ومثقالا بالربع ، وما كان منه إلا أن دفن رأسه في كهف حميم ، بين قدمي جده ، حيث أخذ يئن باكيا في العتمة .

وعندما ائتلفت ثنائية البرق والرعد فوق رأسه ، في رعب هائل ، حاول أن يفكر ببيته ، ووجه أمه الهادى ، والنوافذ حيث تحوم الفراشات الضالة غير الضارة ، ولكنه فكر بذلك كله في غموض ، وشعر أن ما يمنعه من التفكير فيها هو العاصفة ، وكأنها سوداء مأكرة عتيقة ، ولو أنه ضاع أو ترك لكلب أو في حقيبة ، لربما كان بإمكانه أن ينجو ، أما بالنسبة إلى العاصفة ، فليس لديه فرصة للنجاة ، ولذلك جثا هنالك ، بين قدمي جده ، ولبث ساكنا ، محاولا ألا يسمع ، ولكنه يسمع كل شيء في اضطراب أكثر من ذي قبل ، ويعلم أن العاصفة مستمرة ، غير عابئة بخوفه .

مر ما يقارب الساعة ، وعلى الرغم من أن الطفل كان يرغب في البكاء ، فقد ظل صامتا ، فقد صدم بالخوف والعتمة ، وقد تجمدت ركبته ، وانتاب الخدر إحدى قدميه ، رأسه فقط كانت حارة ، تتقلقل بجنون ، مثل ساعة جدار قديمة ، أحس مرة رائحة احتراق تتسرب من الغابة ، ولكنها مرت ، ونسيها ، وهو يسأل نفسه إذا كانت الحيوانات مذعورة مثله ، وإذا كانت الطيور قد فرت ، ولماذا هي صامته ، وفي لحظة التقط دقات ساعة جده الفضية ، فاطمأن .

ثم حل الهدوء ، وسادت ظلمة صافية ، فنهض الطفل ، وفتح عينيه ، وإذا المطر لا يهطل ، وإذا العاصفة قد مرت ، وفي الخارج كانت العناكب معلقة مثل حبال

عقود رصاصية ، والأرض مغطاة ببرك ظلال كبيرة ، فوقها ترك الرجل الطفل يعدو ،
ومن طرف الغابة كانت العواصف الزرقاء ترى وهي تنسحب متراجعة وراء الضباب ،
كما كانت تشاهد نجمة أو نجمتان في المجال الذي من المعتاد أن تشاهدوا فيه .

قال الرجل : « هنالك طائر الكوكو » .

وكان ذلك صحيحا ، وحالما أصغى الطفل ، نسي خوفه ، ولكن عندما حاول
أن يمشي اكتشف أن قدميه متبستان ، وقد وخزته إحداهما ، وكان ألف دبوس قد ثبت
فيها .

ولأجل التغيير روى الرجل حكايات قديمة ، مما يستمع إليه الأطفال ، وعندما
أصبحت الحكايات مملة أمسك سبابة الطفل بقبضته الخشنة ، وأخذ يعد النجوم .

« إحدى وخمسون ، اثنتان وخمسون . . . »

وعلى الرغم من أن ضوءا قد أومض مرة أو مرتين ، وتلاشى بعيدا ، فإنه لم يكن
هناك رعد ، وعندما تزايدت النجوم بدا للطفل أن العاصفة ولت كما ولي خوفه كله ،
وأيقن أنه عندما تظهر القرية ، فلن يبقى ثمة خوف بعد ذلك .

« أنا ما خفت ، يا جدي » ، قال ذلك مرات تزيد على العشر .

وبعد ذلك ، عندما دقت الساعة مشيرة إلى التاسعة ، وبينما كان الطفل مصغيا
إلى اللحن يجول في الحقول المظلمة ، رأى نجمة تسقط ، ولم يلبث أن صاح :

« نجمة سقطت ، نجمة سقطت » .

لقد أخذ بالمتعة ، حتى إنه نخس ساقى الرجل ، ثم صاح ثانية : « نجمة
سقطت » ، ولكن جده لم يقل شيئا .

إن الجدل لم يؤمن قط بالخرافة القائلة بأن سقوط نجمة يعني الموت ، ولكنه لسبب
ما ، لا يستطيع منع نفسه من التفكير في العلاقة بين الاثنين ، وعندما مضى الى أسفل
الهضبة ، أصبح ذهنه أكثر ضجرا ، فجأة فكر في زوجته ، في موتها ، ثم في عمره ، ثم
في أوصاله المتعبة ، وفي احتمال موته ، وبالتدريج بدا له أنه قدر له أن يموت حالا ،

وعندئذ بدأ يتعرق ، تماما كما كان الطفل قد فعل من قبل ، واستبدت به فكرة أن شيئا ما مرعبا ، وأسود ، ينتظره في تهيؤ ليحطم الحياة فيه ، وأنه تجاه ذلك الشيء ليس ثمة فرصة للجسد أو الروح .

طائر أو طائران بدأ بالتغريد ، سمعها الطفل ، ولكنه مثل الرجل ، فكر في النجمة فقط ، فكر في أنه يجب أن يسأل إذا كانت الحيوانات تخاف ، وإذا كانت الطيور قد اختبأت في أثناء العاصفة ، ولكنه نظر إلى وجه جده فرآه جادا ، تعلوه الظلال ، فتجرا ، وقال يسأله :

« هل رأيت النجمة تسقط ؟! »

ولم يكن ثمة جواب .

وعندما سارا أسفل الهضبة أصبح الرجل أكثر انشغالا بفكرة الخوف من الموت ، ولا يستطيع أن يحتفظ لنفسه بهدوئها ، ولكن لم يكن بإمكان الطفل غير المرح ، وبينما كان يترقب نجوما أخرى لتسقط ، والحيرة في عينيه ، كان يسأل نفسه ، وهو يعدو مسرعا كما لو أن المطر، يوشك أن يسقط ثانية ، لماذا يبدو جده شاحبا وبائسا ، ولا يكلمه .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>